

AD 900

-R-



Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Comunicação Social

A ORDEM NO CINEMA

*vozes e palavras de ordem
no estabelecimento do cinema em Hollywood*

Dissertação para obtenção do grau de
Doutoramento em Comunicação Social de
João Mário Lourenço Bagão Grilo
Elaborada sob orientação do
Prof. Doutor Eduardo Prado Coelho
1993

38905



A ORDEM NO CINEMA



EM NOME DE TODOS OS FILMES
QUE O NÃO CHEGARAM A SER

Desejo expressar o meu reconhecimento ao Conselho Científico da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e à Comissão Científica do Departamento de Ciências da Comunicação por acolherem um projecto de investigação circunscrito a domínios que possuem, por enquanto, uma reduzida expressão académica na Universidade portuguesa. Uma longa dívida de gratidão liga-me, também, ao Prof. Dr. Eduardo Prado Coelho que, ao aceder acompanhar-me no demorado trajecto desta dissertação, dilatou as margens dessa dívida muito para além de qualquer compensação. Agradeço, igualmente, aos meus colegas do Departamento de Ciências da Comunicação e, muito em especial, ao Prof. Doutor Adriano Duarte Rodrigues, ao Prof. Dr. José Bragança de Miranda, ao Dr. Emídio Rosa de Oliveira e ao Eng^o. José Manuel Costa, as inumeráveis demonstrações de solidariedade e paciência e o encorajamento que me souberam dar em momentos de dificuldade e hesitação. Na pessoa do Dr. Rui Santana Brito, quero ainda deixar um testemunho da minha profunda gratidão aos funcionários da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, cujos fundos inesgotáveis foram um contributo essencial à boa conclusão deste trabalho. Em último, mas em primeiríssimo lugar, é à Isabel e à Catarina que estas "palavras sem ordem" são dedicadas; porque sem o apoio e todas as imensas alegrias e descobertas que me deram ao longo destes anos não seria possível nada de tudo isto nem, provavelmente, nada de tudo o mais.

João Mário Grilo

Julho de 1993

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| <u>INTRODUÇÃO</u> | |
| <i>A Ordem do Discurso</i> | 1 |
| | |
| <u>ANTE/CÂMARA</u> | |
| <i>Razões da História (uma problemática da origem)</i> | 15 |
| | |
| <u>I - AS CINZAS DO SIGNIFICANTE</u> | 17 |
| 1. <u>A Ordem do Discurso</u> | 19 |
| 2. <u>Histórias da história</u> o seu nome, Hollywood... | 26 |
| | |
| <u>II - A TERRA PROMETIDA</u> | 41 |
| 1. <u>As viagens de Sullivan</u> | 47 |
| | |
| <u>PRIMEIRA PALAVRA DE ORDEM: "PRODUZIR"</u> | 55 |
| | |
| <u>III - O NOME, A VOZ, A VISÃO</u> <i>(Irving Thalberg e a invenção de Hollywood)</i> | 61 |
| 1. <u>Emergência: o tempo do "Corcunda"</u> | 65 |
| 2. <u>Integração: o tempo do "Leão"</u> <i>(e uma história de chupa-chupa)</i> | 81 |
| | |
| <u>IV - FIGURAS (1)</u> <i>(as Formas e o Uniforme)</i> | 93 |
| 1. <u>A 'Verdade' da Condição Humana</u> | 106 |
| 2. <u>A Condição do Cinema</u> | 127 |
| | |
| <u>SUMÁRIO</u> | 156 |

| | |
|---|-----|
| <u>SEGUNDA PALAVRA DE ORDEM: "GENERALIZAR"</u> | 161 |
| V - <u>O PALCO DOS GÊNEROS</u> | 163 |
| 1. <u>De uma teoria dos gêneros a um gênero de teoria</u> | 165 |
| 1.1 <i>Diferença e repetição: generalidade e singularidade do gênero</i> | 170 |
| 2. <u>O palco dos gêneros: os irmãos Warner</u> | 177 |
| 2.1 <i>Imaginários técnicos e tecnologia: a conjuntura do sonoro</i> | 179 |
| 2.1.1 <i>Os testes Mazda: cenários da técnica</i> | 187 |
| 2.2 <i>Matrizes narrativas: o filme de <u>gangsters</u> e a realização do som</i> | 190 |
| 2.3 <i>Um cinema-documento</i> | 196 |
| VI - <u>FIGURAS (2)</u> | 199 |
| 1. <u>The Roaring Twenties: da retrospectiva à teoria</u> | 201 |
| 1.1 <i>Uma cronologia problemática: guerras do tempo</i> | 205 |
| 1.1.1 <i>Passado presente e futuro: retrovisões na máquina do tempo</i> | 216 |
| 1.2 <i>Formas, formatos e uniformes. Para uma essência do gênero</i> | 225 |

| | |
|--|-----|
| 2. <u>Busby Berkeley (1930-1939):</u> <u>tragédias e celebrações urbanas</u> | 229 |
| 2.1 <u>Backstage musical vs. integrated dance</u> <u>musical: lógicas da visão</u> | 230 |
| 2.2 <i>Broadway, Hollywood</i> | 236 |
| 2.3 <u>42nd Street: 'New York on Parade'</u> | 244 |
| 2.4 <i>Rostos e lágrimas da Depressão</i> | 265 |
| 2.4.1 <u>Gold Diggers of 1933</u> | 266 |
| 2.4.2 <u>The Lullaby of Broadway:</u> <i>A queda e o movimento do mundo</i> | 274 |
| 2.5 <i>A cidade proscrita:</i> <u>They made me a criminal</u> | 286 |
| <u>SUMÁRIO</u> | 302 |
| <u>TERCEIRA PALAVRA DE ORDEM: "MAQUINAR"</u> | 307 |
| VII - <u>REFLEXOS, TRANSPARÊNCIAS, ANAMORFOSES</u> <i>(para uma teoria do plano)</i> | 311 |
| 1. <u>Falsos Espelhos</u> | 313 |
| 2. <u>Entremeio teórico</u> <u>De uma definição de dispositivo ao</u> <u>conceito de plano</u> | 326 |
| 2.1 <i>Programação do dispositivo</i> | 326 |
| 2.2 <i>Plano de teoria, teoria do plano</i> | 334 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.1 Plano 1: a imagem-movimento | 334 |
| 2.2.2 Plano 2: a imagem total Eisenstein (do visível ao visual) | 344 |
| 2.3 Planos Americanos | 382 |
| 2.3.1 Genealogia | 387 |
| VIII - <u>FIGURAS (3)</u> (<i>Maneiras, Figuras, Maquinações</i>) | 397 |
| 1. <u>A Maneira de Preminger</u> | 401 |
| 1.1 <u>Laura</u> : dramas do espaço | 404 |
| 1.2 <u>Angel Face</u> : uma tragédia americana | 419 |
| 2. <u>A Maneira de Hitchcock</u> <u>Planos sem fim ou o fio da Corda</u> | 435 |
| <u>SUMÁRIO</u> | 449 |
| <u>EPÍLOGO</u> (<i>O Silêncio da Ordem</i>) | 453 |
| <u>UMA, DUAS PALAVRAS (À PARTE) DE RESISTÊNCIA</u> | 463 |
| <u>ANEXO: GREED (continuidade dramática)</u> | 467 |
| <u>BIBLIOGRAFIA</u> | 501 |
| <u>FILMOGRAFIA</u> (<i>dos principais filmes citados no texto</i>) | 535 |

"Toutes les histoires qu'il y aurait,
qu'il y aura, qu'il y a eu"
J.-L. Godard, Histoire(s) du cinéma

"Dove a mi paia, fermo uno punto"
Alberti, Della Pittura, Livro I

INTRODUÇÃO

A Ordem no Discurso

Este trabalho visa contribuir para o esclarecimento de uma questão cuja pertinência e constante actualidade não tem encontrado resposta satisfatória no campo da teoria e da história do cinema: perante a natureza frágil do tecido produtivo dos diferentes modos de produção cinematográficos, que condições favorecem a existência de certos filmes e o aniquilamento ou destruição de outros, que razões conduzem ao bom acolhimento institucional de um determinado cinema e à prescrição de um conjunto importante e significativo de alternativas estéticas, tecnológicas e, mesmo, narrativas; em suma, o que fez que fosse este, precisamente, o passado do cinema, e não outro qualquer?

A resposta a esta questão - que é uma questão retrospectiva, mas também prospectiva - passa, em nosso entender, pela elaboração de uma primeira hipótese geral: assumir a existência de uma identidade racional e global que liga as condições de prescrição às condições de produção, como partes indissociáveis - e reciprocamente inteligíveis - de um mesmo sistema, de uma mesma lógica e de uma mesma inteligência. Se a história do cinema é, como diz Deleuze, o terreno de uma longa "martirologia", não é apenas porque "os

grandes autores de cinema são, simplesmente, muito mais vulneráveis; porque é infinitamente mais fácil impedi-los de fazer a sua obra" (Deleuze, 1983:8), é também porque o acto prescritivo no cinema assume a forma paradoxal de um acto de criação e expressa, no próprio desejo de "não fazer", a vontade colectiva e organizada de "fazer outra coisa". O que leva à escolha de um filme, ao favorecimento de um projecto, é exactamente o mesmo que leva ao esquecimento e à impossibilidade (improbabilidade) de muitos outros. Um filme está sempre no lugar de outro, ao mesmo tempo que exhibe, na realização material do seu próprio enunciado "audio-visual", a possibilidade do seguinte.

Favorecendo o exame dos factores de pressão sobre o enunciado fílmico e a compreensão das lógicas que estabilizam essa mesma pressão, esta hipótese possui uma incidência pragmática, cujas manifestações (de objecto e método) se devem entender numa dupla perspectiva:

(1) - não se faz um filme como se escreve um livro ou se pinta um quadro ou se modela uma estátua; as condições práticas de realização do cinema dependem da formação de consensos provisórios (de factores de decisão) que se expressam no próprio enunciado e determinam a estabilidade (também ela provisória) de um certo conceito de experiência do cinema (os chamados "*standards*" de produção são um exemplo primário destes consensos: que o cinema se realize em

"filmes", isto é, em unidades com uma certa duração - um certo "tamanho" - e com uma certa consistência narrativa¹). O destino pragmático do cinema esbate-se, assim, numa série medonha e longa de impossibilidades materiais, de barreiras burocráticas, financeiras e, no pior dos casos, políticas, de factores que lhe são exteriores e, quantas vezes, adversos. O perverso cruzamento da arte do cinema, como forma própria de pensar e modelar o espaço, o tempo e o movimento, com a indústria de filmes (*movie industry*) introduziu, a montante

¹ Existem múltiplos exemplos que afirmam o carácter arbitrário deste modelo de produção "industrial" do cinema, como produção de unidades (filmes), contradizendo a sua fiabilidade e natureza exclusivas. O conceito de plano-sequência infinito, proposto por Pasolini, que o faz derivar de uma dissociação significante das práticas de filmagem e montagem é, de todos eles, o mais interessante e radical: "o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exactamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjectivo infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a lanque é diferente da parole), sucede que o presente se torna passado: um passado que, por razões imanescentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (e é por isso um presente histórico)" (Pasolini, 1967a:195). É esta consciência cinematográfica do presente que Godard põe em evidência, na abordagem que fez da célebre frase dos irmãos Lumière: "Le cinéma est un art sans avenir". Em *Histoire(s) du cinéma*, Godard coloca a hipótese pertinente de os Lumière poderem não estar a referir-se, nessa proposição categórica, a um hipotético e condenado "cinema do futuro", mas ao facto de o cinema reconhecer apenas como suas as categorias do presente (que definiriam, para Pasolini, "as razões imanescentes ao meio").

do próprio acto de produção, um desejo de ordem e a sua correspondente discursividade. No entanto, se é verdade que o custo dos factores de produção, que são específicos do cinema, comportam, em geral e independentemente dos casos "nacionais", uma importante dimensão de censurância², as palavras deste discurso da ordem formam campos discursivos (ou "formações discursivas", para utilizar a expressão de Foucault³) com uma consistência e uma coerência mais ou menos tipificadas: nuns casos será o discurso da "eficácia política", noutros o da "rentabilidade comercial", noutros ainda o da "importância cultural". Quaisquer que elas sejam, as palavras de ordem⁴ no cinema, as unidades elementares da

² Utilizo aqui o conceito introduzido por José Bragança de Miranda no seu trabalho sobre uma teoria da censura. Inscrito numa estratégia de nomeação das várias formas de censura, a censurância permite designar uma dimensão abstracta e prévia da censura e a possibilidade de a pensar fora da regulação efectiva dos campos em que ela se exerce: "Neste trabalho propusemo-nos, justamente, analisar a inscrição da luta em torno dos nomes da censura numa dimensão abstracta prévia, que é sempre recoberta pelo fragor da Polemos ou apagada pela estratégia de consensualização, formas de invisibilidade só na aparência irredutíveis. Decidimos nomear essa dimensão por 'censurância', de modo a distinguir entre censura abstracta ('censurância') e censura(s) concreta(s)" (Bragança de Miranda, 1984:29). Sobre as formas como a censurância bloqueia a pressuposição de existência de um poder neutro, cfr. Bragança de Miranda, 1984:71.

³ Pelo conceito de formação discursiva, Foucault pretende designar um determinado conjunto de relações discursivas, ou de concentrações enunciativas. É no seio das formações discursivas que é possível descortinar um sistema de regras de formação do discurso que asseguram a coerência, a regularidade e a solidariedade (eficácia política) dos enunciados no interior de um certo campo discursivo (Foucault, 1969:53).

⁴ A palavra de ordem, o "mot d'ordre" é, juntamente com os

sua linguagem⁵ e dos enunciados institucionais em que ela se exprime e actualiza, relevam, portanto, de uma pragmática que se representa nos filmes e na natureza performativa dos seus enunciados. A profundidade de campo da imagem do cinema não esbarra na Natureza, nem na intencionalidade da *mise en scène*, nem sequer nos modos e nas dificuldades técnicas de conjugação óptica do mundo, mas no contorno e nos limites de uma palavra institucional e no efeito-território que ela produz: o campo cinematográfico - a porção de espaço contido pelo enquadramento da câmara - não é, por isso, apenas imagético; possui uma substância política (de conformação, mas também de resistência e insubordinação) que é a medida da

conceitos de território e territorialização, uma noção fundamental da pragmática deleuziana (que se baseia, por seu turno, na natureza essencialmente imperativa - e não comunicativa, nem significativa - da linguagem). É nesse sentido que aqui o utilizamos: "A unidade elementar da linguagem - o enunciado - é a palavra de ordem. Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e remeter as palavras de ordem. A linguagem não foi feita para ser credível, mas para obedecer e fazer obedecer (...) A linguagem não é a vida, dá ordens à vida; a vida não fala, escuta e espera. Em toda a palavra de ordem, mesmo de pai para filho, há uma pequena sentença de morte" (Deleuze, Guatarri, 1980:96).

⁵ Na procura quimérica e infatigável de uma "linguagem do cinema", das suas regras semânticas e sintáticas, a semiologia perdeu a oportunidade de pôr em evidência a única coisa que valeria a pena sublinhar nesse empreendimento: a identificação dos procedimentos imperativos e a proveniência política das partículas de linguagem que se encontram dispersas na multiplicidade de enunciados fílmicos e o aproveitamento que fazem da fragilidade económica do tecido produtivo do cinema como forma de estigmatizar, agrupar e uniformizar as diferentes soluções estéticas, técnicas e narrativas, fazendo-as passar pela inteligibilidade de um sistema e a legalidade de um território, de uma propriedade.

sua relação à ordem e à intelegibilidade/legalidade que ela confere. Como bem viu Fritz Lang (e depois dele Godard, em *Alphaville*), o espectro de Mabuse actua como o fantasma de toda a representação fílmica e de toda a sua mítica transparência⁶.

À dimensão paradigmática (e mítica) de Hollywood - defendida e vulgarizada, mesmo em trabalhos recentes de assinalável competência científica e histórica como, por exemplo, *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960* (Bordwell e al., 1985)⁷ - opomos nós a

⁶ Sobre a natureza acusmática da voz de Mabuse (de que não se vislumbra a proveniência), vd. Chion, 1984:35-45; sobre a voz reguladora do computador Alpha 60, em *Alphaville*, vd. Collet, Fargier, 1974:48-60: "De onde vem a palavra? Quem a possui e quem a usa? *Alphaville* dá a esta pergunta a mais clara das respostas: a palavra do ordenador Alpha 60 é a palavra do Poder, é a palavra do Pai mais ou menos ausente de todos os outros filmes (de Godard). É a palavra política. Porque o Poder, em *Alphaville*, é um discurso, uma máquina falante. *Alphaville* manifesta o fascínio e o medo do Logos, da palavra que constrói, que fixa o sentido, que impõe a sua ordem e a sua lógica" (Collet, Fargier, 1974:48).

⁷ Na monumental leitura neo-formalista que fazem do cinema de Hollywood, Bordwell, Staiger e Thompson recorrem à noção de paradigma, por razões que me parecem ser, sobretudo, de ordem funcional: "Pensar o cinema clássico como um paradigma permite-nos reter o sentido das possibilidades oferecidas aos cineastas no quadro de uma tradição. Ao mesmo tempo, o estilo permanece um sistema unificado porque o paradigma oferece um conjunto de alternativas demarcadas" (Bordwell, 1985a:4). Este olhar sobre o paradigma como um corpo de normas relativamente estruturadas é uma visão necessariamente redutora, que acentua a dimensão circular do "objecto paradigmático" sobre todas as outras, em particular as que se prendem com as categorias do tempo e do movimento. Sobre a discussão dos vários conceitos possíveis da noção de paradigma, vd. Prado Coelho, 1982:15-169. Sobre a sua específica utilidade no campo da história da arte e dos estilos, enquanto modelo de conjugação, vd. Damisch, 1987:14-15.

sua natureza pragmática e a sua precaridade histórica, entendendo o termo "Hollywood" como a primeira - e talvez a mais totalitária - de uma série de palavras de ordem (de ordem técnica, narrativa, financeira e política). Não é, aliás, indiferente que Hollywood possua, na própria enunciação do nome, uma identidade territorial bem definida, nem é indiferente também que esse território - o Hollywood californiano - tenha progressivamente perdido a sua natureza cartográfica e geográfica para ganhar uma dimensão conceptual e cinematográfica (Marcel L'Herbier, por exemplo, afirmava, em plenos anos 20, que os factores de sucesso industrial do cinema se expressavam, antes de mais, na possibilidade de multiplicar as dimensões da matéria). Esta metamorfose essencial da coisa no nome, da paisagem no território - cujos efeitos são ainda determinantes para uma estética da recepção - opera a introdução, no cinema, de um conjunto de factores de ordem e territorialização, cujo objectivo principal é a estigmatização das marcas da produção no produto, pressionando cada filme a conjugar o seu próprio modo de produção, seja pela utilização da *star*, seja pela instalação de uma série de dinâmicas da repetição (o argumento "de género", por exemplo), seja ainda pela sistematização e utilização recursiva de configurações tecnológicas perfeitamente especificadas, como o, impropriamente chamado, "*découpage* clássico", ou as soluções canónicas de iluminação

(em regra dependentes de uma concepção do cinema como produto de estúdio).

A proposta mais geral de *A Ordem no Cinema* passa, assim, pelo exame e pela crítica de algumas das formas de presença desses factores de ordem (vozes e palavras que são, neste caso, verdadeiros factores de uniformização) - produtores e imaginários de produção, géneros e tecnologias -, conceptualizando-os como elementos fundamentais de constituição de uma pragmática do enunciado ou do fragmento cinematográfico no seu contacto com a pressão territorializante de Hollywood. O roteiro empírico deste trabalho tentará assim "pôr em cena" três importantes palavras de ordem: "produzir", "generalizar" e "maquinar", perspectivando-as como componentes do próprio imaginário (produtivo) do sistema e confrontando-as, depois, com formas específicas de conjugação cinematográfica: o destino exemplar de filmes como *Greed* e *The Big Parade*, no primeiro caso; *The Roaring Twenties* e o cinema de Busby Berkeley para a Warner, no segundo; os filmes de Preminger para a Fox e o caso, também ele "exemplar", de *Rope*, de Hitchcock, no terceiro.

(2) - a necessidade de uma atitude pragmática no método, que se expressa na forma do inquérito e num esforço de questionamento dos vários critérios de performatividade do sistema. Pensar é, aqui, inquirir, e inquirir é a condição de mudança da representação (de Hollywood)⁸. O sucesso desta

atitude depende, em boa parte, dos processos de reavaliação metodológica do imenso manancial de documentos que Hollywood gerou e que abrangem, evidentemente, os filmes, mas também os registos biográficos, os discursos, as entrevistas, os memorandos, os documentos publicitários etc., isto é, um corpus vastíssimo e diverso que, pela sua natureza extremamente irregular, implica, certamente, uma vigilância epistemológica activa, mas, também, uma grande humildade e flexibilidade metodológica. Trata-se, em qualquer caso, de uma atitude de mudança, principalmente em relação aos preconceitos das epistemologias disciplinares, responsáveis morais e "científicos" pela segregação e o estatuto de insignificância deste conjunto imenso de materiais, desdenhosamente apelidados por Cohen-Séat, de "*literatura cinematográfica*": "*Na perspectiva de uma pesquisa metódica, a tarefa (de classificação das publicações consagradas ao cinema) simplifica-se consideravelmente: a maior parte desses escritos auto-elimina-se. (...) Quase tudo o que se publica sobre o cinema situa-se fora das disciplinas (...) São documentos a interpretar, não são instrumentos de explicação*"

⁸ Sobre o importante papel que o inquérito desempenha na estratégia pragmática de Peirce, em especial na resolução da dúvida em crença, cfr. Murphy, 1990:34-46. Sobre a pertinência de uma pragmática do cinema, pode consultar-se o nº 7 da revista *Hors-Cadre* (cujo tema é a crise nas teorias do cinema), em particular a secção dedicada à pragmática ("*Où est la pragmatique*"). De entre o conjunto de textos incluídos nessa secção, merecem-nos destaque os trabalhos de Marie-Claire Ropars (Ropars, 1988), Francesco Casetti (Casetti, 1988) e Eliséo Véron (Véron, 1988).

(Cohen-Séat, 1961:237). Os resultados deste *apartheid* epistemológico entre saberes legítimos e ilegítimos (distinção que Christian Metz "arredondaria", mais tarde, e em nome de uma diferença nos princípios de pertinência, para a oposição entre "*teorias normativas*" e "*teorias descritivas*" (Metz, 1971:6-7)) talvez tenham favorecido os sentimentos de arrogância disciplinar e os seus supostos critérios de cientificidade, mas é duvidoso que tenham produzido as condições para um conhecimento efectivo do cinema, da sua dispersão e variedade arqueológica e das mutações nas diferentes séries que formam e compõem a sua genealogia. É assim que, num dos muitos testemunhos de reacção extrema a este estado de coisas, Bonitzer escreve: "*Desde as suas origens - e talvez mesmo antes - que o cinema se alimentou de teorias. Os seus maiores inventores eram também teóricos (inventavam a sua linguagem, eram, segundo a noção de Roland Barthes, 'logotetas'), e o cinema nunca foi tão grande, tão fecundo, tão vivo como na época em que as teorias o atravessavam e confrontavam - época, é certo, em que o cinema se não confundia ainda com o show-business e a teoria não se tinha refugiado na Universidade, no tédio das análises plano a plano, mas se encontrava materializada na própria prática fílmica*" (Bonitzer, 1982:13-14). É por isso que, enquanto projecto cuja incidência mais importante se exerce no domínio da história do cinema (da sua história efectiva), A Ordem do

Cinema assume a condição metanarrativa de todo o procedimento historiográfico como o seu principal compromisso epistemológico. O modelo está, por isso, próximo das posições defendidas por Foucault desde *L'Archéologie du Savoir* (Foucault, 1969), principalmente no que diz respeito ao estatuto do documento e do monumento na montagem do dispositivo historiográfico. Tal como para os trabalhos de Michel Foucault sobre o saber, a loucura ou os comportamentos sexuais (Foucault, 1966; 1972; 1973; 1976), o que para nós está em causa é a imperiosa necessidade de resgatar do silêncio e do esquecimento toda essa produção discursiva endógena ao próprio campo do cinema e que, regra geral, foi sacrificada à coerência e à cientificidade de uma disciplina histórica concebida como discurso dos (e pelos) factos. O que nos interessa, enfim, é examinar, na eternidade das formas, a inscrição, por vezes brutal, de uma ordem; é detectar, na episódica emergência do acontecimento, esses traços e rasuras que valem, afinal, por referentes últimos da própria violência da história e da forma como ela se representa.

Pragmático pela atitude, arqueológico pelo modo e a regra, o método de *A Ordem do Cinema* é, finalmente, cinematográfico pela exposição. Este derradeiro ponto é de uma extrema importância, principalmente porque, sob este modelo epistémico, o empreendimento histórico cumpre-se, prioritariamente, na identificação, no exame e na ordenação

dos discursos e depende, por isto mesmo, de uma verdadeira estética da exposição. Por outro lado e por outras razões - entre as quais avulta uma viciosa familiaridade com os meios cinematográficos de pensar (e que são independentes da sua dimensão propriamente maquínica) -, julgamos necessário favorecer esta solidariedade entre as formas do cinema - as modalidades dos seus agenciamentos, definidos pelas soluções de *mise en scène* e montagem - e as formas de o narrar (historicamente ou de outro modo qualquer). O interesse da grande abertura epistemológica substanciada pela atitude pragmática do inquérito não reside nas possibilidades de constituição de uma narrativa maior ou definitiva mas, muito pelo contrário, na sua impossibilidade, quer dizer, na singularização e na multiplicação dos níveis de uma pequena narrativa, elaborada a partir de fragmentos que resistem a uma modalidade precisa de agenciamento (a uma forma de *mise en scène* e a um determinado procedimento de montagem). Como nos prodigiosos trabalhos de Godard sobre a "história do cinema" - que provocaram o estilhaçamento do seu objecto tradicional -⁹, as figuras que povoam as páginas deste

⁹ Refiro-me às conferências de Montréal, editadas em 1980, sob o título *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Godard, 1980) e aos dois episódios de *Histoire(s) du cinéma* (capítulos 1A e 1B), projecto realizado em vídeo, em 1988. Em ambos os casos, tratou-se de deslocar e cruzar (pelo modo da montagem ou da sobreposição de imagens e sons) uma multiplicidade de fragmentos extraídos à própria memória do cinema e, principalmente, à ordem que a estrutura e estratifica em função de um conjunto de dogmas. Este movimento de extracção é, também, um movimento de contraposição

trabalho emergem, portanto, de um esquema cinematográfico; não são figuras típicas, nem expressam o desejo totalitário de fechar o campo da investigação em nome de uma exemplaridade falaciosa; são documentos recortados no arquivo por acção de uma competência singular, e organizados, enquanto conjunto coerente, por uma sensibilidade e um estilo predominantemente cinematográficos.

Concebida na forma de um filme, isto é, como *mise en scène* e montagem de fragmentos fílmicos e discursivos (planos de pensamento), que definem outros tantos cortes com a matéria intertextual regionalizada pelo conceito "milagroso" e territorializante de "Hollywood", esta tese procurou, na maneira do corte, condições novas (pragmáticas) de reelaboração do cinema enquanto objecto da sua própria história. Mais do que escrever uma outra (ou uma nova) história do cinema, entendemos que importa hoje criar as condições epistemológicas necessárias para que as múltiplas histórias que o cinema vai, em cada dia, gerando ou transformando, possam aceder, simultaneamente, ao plano de uma discursividade e, sobretudo, ao plano de consciência de um incessante devir (a uma memória, portanto).

sistemática entre a representação e a produção. Contra a representação "antiga" da história (repetida até à exaustão nas centenas de séries televisivas sobre, por exemplo, Hollywood), Godard opera no interior do material historiográfico (do arquivo), mostrando-o como lugar de produção de uma multiplicidade de histórias e não como o lugar de representação de uma História elaborada do "exterior": "*Toutes les histoires qu'il y aurait, qu'il y aura, qu'il y a eu*".

ANTE/CÂMARA

Razões da História

(uma problemática da origem)

I

AS CINZAS DO SIGNIFICANTE

1. A Ordem do Discurso

Numa importante passagem de *L'image-temps* - segundo dos dois volumes que dedicou ao cinema -, Gilles Deleuze criticava, em termos particularmente ásperos, um dos posicionamentos epistemológicos com maiores tradições na teoria do cinema: *"A diversidade de narrações não pode ser explicada pelos avatares do significante, pelas mudanças de uma estrutura de linguagem supostamente subjacente às imagens em geral. Ela reenvia-nos antes para formas sensíveis de imagens e para os signos sensitivos correspondentes que não pressupõem nenhuma narração, mas de onde deriva uma certa narração e não outra"*, para concluir depois, numa fórmula de assinalável pendor metodológico: *"Os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem"*¹⁰ (Deleuze; 1985:179). Autêntica declaração de guerra à semiologia, e à dominação do património semiológico/linguístico como chave de interpretação da experiência do cinema, a proposta de Deleuze é, também, um apelo à abertura desse campo, pela intervenção de operadores metodológicos mais frágeis, mas susceptíveis de poderem propiciar, na sua fragilidade, uma outra avaliação (justamente *"sensível"*, afectiva) dos efeitos do cinema. Invocando uma multiplicidade de referências, entre as quais se

¹⁰ O sublinhado é meu.

destacam as teorias da montagem vertical (Eisenstein, 1942) e do monólogo interior (Eisenstein, 1932, 1933, 1935, 1938), a noção desenvolvida por Pasolini do cinema como língua da realidade, como 'sintagma vivo' (Pasolini, 1967a, 1967b)), o conceito de terceiro sentido em Roland Barthes (Barthes, 1970) e, finalmente, a semiótica de Peirce, Deleuze opõe à duvidosa pertinência das categorias linguísticas da semiologia, uma existência realmente "semiótica" da matéria cinematográfica, concebendo-a como "uma matéria sinalética que comporta traços moduladores de toda a espécie, sensoriais (visuais e sonoros), quinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonais, e mesmo verbais (orais e escritos)" (Deleuze, 1985:43-44). Olhado sob este prisma, o cinema não pode ser reduzido à manifestação de qualquer substrato linguístico mas define o espaço para um agenciamento "plástico" de matérias não-linguisticamente formadas, a demonstração viva, como Deleuze também escreve, "que a língua só existe por reacção a uma matéria não-linguística, que ela procura transformar" (Deleuze, 1985:44-45)¹¹.

¹¹ Deleuze reencontra aqui o pensamento de Schefer, particularmente na demarcação epistemológica dos campos da semiologia e da psicanálise, e no esforço para pensar um modelo de questionamento pelo (e não do) cinema centrado nos problemas da óptica, da visão e da percepção: "O cinema é assim, e primeiramente para o espectador, uma coisa completamente diferente do que as análises do filme reflectem. O sentido que nos chega (e que nos chega na estrita medida em que somos um lugar de ressonância dos efeitos das imagens, no qual gerimos todo o futuro dessas imagens e sons, como afectos e como sentido), esta qualidade particular de uma significação tornada sensível está irremediavelmente ligada às

O valor desta reavaliação metodológica do objecto cinematográfico não se confina, no entanto, à ponderação prospectiva de um aparelho analítico, em ruptura, pensada e voluntária, com a tradição universitária¹²; principalmente, porque o posicionamento singular, e quase solitário, de Deleuze produz um efeito dupla e naturalmente retrospectivo: em primeiro lugar, em relação à "colonização" do objecto cinematográfico por uma panóplia de estruturas disciplinares, em segundo lugar - e este aspecto é essencial -, em relação à história do cinema, entendida como história dos seus procedimentos narrativos, deixando de lado, ou até mesmo recalçando, tudo o que não vem confirmar, ou que não se vem conformar a essa narratividade.

condições da nossa visão" (Schefer, 1980:10-11). Entretanto, é necessário afirmar que a incompatibilidade deleuziana com toda a semiologia de inspiração linguística tende a tornar excessiva esta reacção. No campo da semiologia da imagem e, particularmente, no domínio da imagem pictórica, é preciso considerar uma série de posições muito menos comprometidas com esta moldura linguística do signo como, por exemplo, os trabalhos fundamentais de Hubert Damisch (Damisch, 1972) e Meyer Schapiro (Schapiro, 1969).

¹² Tradição que, na Europa, teve o seu momento inaugural com a fundação do Instituto de Filmologia da Sorbonne, a publicação do seu órgão oficial, a *Revue Internationale de Filmologie*, e dos importantes livros de Gilbert Cohen-Séat (Cohen-Séat, 1946) - *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma* - e Étienne Souriau (Souriau, 1953) - *L'Univers Filmique* -. Instrumento extremamente eficaz de comunicação e propaganda, durante a II Guerra Mundial, o cinema pagou esse protagonismo (e uma desconfiança de princípio), convertendo-se em objecto de um leque diferenciado de disciplinas (na grande maioria, ciências humanas - é este o seu contexto -, da sociologia à estética comparada, da antropologia à psicologia experimental). (Sobre a organização e os trabalhos do Instituto e da Associação Internacional de Filmologia, cfr. Rinieri, 1950a, 1950b; Wallon, 1952 e Roques, Flaud, Laugier, 1955).

De forma indirecta, o que Deleuze vem aqui revelar são os sinais de uma tripla solidariedade: que faz depender uma história das formas do cinema, concebida como história das suas formas narrativas, da validade de aparatos disciplinares especialmente vocacionados para a detecção (confirmação) dessas marcas narrativas e, finalmente, dos próprios desígnios maiores da instituição cinematográfica, e do papel de evidência que nela desempenham os dispositivos narratológicos: argumento, direcção de actores, soluções técnicas de continuidade.

Perante a real (e histórica) fortuna corporativa desta rede de significações industriais e da sua correspondente tradução epistemológica, para a qual, aliás, convergem os mais determinantes factores institucionais (indústria do cinema, encarada numa perspectiva aberta¹³, aparelhos disciplinares de raiz universitária), a figura de um cinema apoiado em valores que deliberadamente contrariam esta

¹³ Em *Le signifiant imaginaire*, Metz afirma a necessidade de olhar a instituição cinematográfica - conceito diferente do de "indústria cinematográfica" - como o produto da acção concertada de uma pluralidade de "máquinas": de uma "máquina exterior", isto é, a sua dimensão propriamente "industrial", de uma "máquina interior", dizendo respeito às disposições psicológicas do espectador e à regulação dos mecanismos psicológicos que reproduzem o "desejo" de ir ao cinema e, finalmente, de uma "terceira máquina", a escrita de cinema (teoria, história e crítica), cuja função é colocar o cinema (e os filmes) na posição do "bom objecto" kleiniano (Metz, 1977:9-26). É precisamente neste sentido global que se procura entender aqui a instituição cinematográfica: como um objecto plural, complexo e aberto.

vocação narrativa só pode ser colocado numa margem, por vezes admissível (e até pontualmente reconhecível¹⁴), mas quase sempre remetida para a clausura de um "experimentalismo", de um conjunto de práticas regionais, mais ou menos admitidas, mas também mais ou menos prescritas, pela instituição¹⁵.

Se tomei de empréstimo a muito bela expressão de Foucault (Foucault, 1971), para intitulado deste ponto, foi para melhor sublinhar como, tal como para todas as outras práticas de vigilância e controle do discurso¹⁶, há algo de

¹⁴ Como, por exemplo, o caso de Eisenstein, objecto de uma verdadeira recuperação no final da década de 60, no contexto de uma nova reflexão sobre as práticas de vanuarda, entendida esta como um sistemático gesto de retorno sobre o sentido e os processos das próprias práticas significantes (sejam elas teóricas, práticas ou estéticas, ou todas a um tempo, como no caso, por isso mesmo modelar, de Eisenstein). Sobre este assunto, vd. Pleyne, 1971 e Carasco, 1979:12-30 (em particular, neste último, a importante distinção entre "os gestos de retorno a Eisenstein" e "os gestos de retoma de Eisenstein").

¹⁵ "Experimentalismo" definido, defendido, mas também regionalizado, nos trabalhos clássicos de Mitry (Mitry, 1974) e Noguez (Noguez, 1977) e reconceptualizado pelos trabalhos da escola de Vincennes (particularmente, Lyotard, 1973 e Eizykman, 1973 e 1976) e ainda De Haas, 1986. Os conceitos de "a-cinema", de Lyotard e de NRI, de Eizykman, (cinema narrativo-representativo-industrial, por oposição às formas de um outro cinema: puro, experimental, estrutural ou independente) derivam de um modelo energético-pulsional, que havia sido exposto anteriormente pelo próprio Lyotard (Lyotard, 1971). No quadro dos trabalhos de Lyotard e Eizykman, o traço experimental-pulsional não corresponde a uma "região demarcada" do cinema, vulgo "cinema experimental", mas encontra-se disseminado no seio da instituição cinematográfica como uma verdadeira polaridade estética e conceptual.

¹⁶ Práticas de exclusão, rejeição e repartição, que se manifestam através de procedimentos de controle, selecção, organização e redistribuição discursiva (Foucault, 1971:12-52). Para Foucault, o exercício desta prescrição e performatividade é autorizado e

profundamente mórbido no modo como se instalou esta *praxis* de segregação ao longo de toda a história do cinema. Tive ocasião, eu próprio, de tentar elaborar uma crítica desse estado de coisas (Grilo, 1987:50-72), tomando por referência, justamente, o posicionamento foucauldiano. O que me pareceu, e parece ainda, essencial no contributo de Foucault a uma história do saber é, precisamente, o carácter solidário que no seu pensamento assumem as práticas e os modelos, na fundamentação de uma lei de pobreza que rege, dá consistência e identifica a comunidade do discurso: *"Interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de a compensar pela multiplicação do sentido; uma forma de falar a partir dela e apesar dela. Mas analisar uma formação discursiva é procurar a lei dessa pobreza, é determinar-lhe a extensão e a sua forma específica. É assim, num único sentido, pesar o 'volume dos enunciados'"*¹⁷ (Foucault, 1969:158).

Pesar o volume dos enunciados, ajuizar da sua raridade relativa, equivale no programa foucauldiano de uma arqueologia dos saberes a medir o seu grau de conformidade (de conformação) à instância que rege, regula e legisla os processos de formação do discurso; equivale assim a definir, facilitado pela figura racional e "semiológica" do significante e pela possibilidade "política" de centrar a linguagem em torno de uma prática geral e genérica da significação, de uma autêntica ficção do significante: *"O discurso anula assim a sua realidade, colocando-se sob as ordens do signifiante"* (Foucault, 1971:51).

¹⁷ O sublinhado é meu

em negativo, uma normatividade institucional de natureza performativa, marcada por um perpétuo jogo de produção e de exclusões. E se este jogo é, por essência, um jogo de possíveis, não está, por isso, imune, a uma irónica e, por vezes, paradoxal cena do acaso. Assim, e se como escreveu Gombrich, uma história da arte, entendida como história das práticas estéticas, é hoje impensável sem uma história do(s) estilo(s), é preciso compreender que uma genealogia do estilo passa, com toda a probabilidade, pelo encontro com os sinais de uma insubordinação a uma ordem do discurso e a um modo de fazer: *"Nem a crítica normativa nem a descrição morfológica podem aspirar dar-nos, isoladamente, uma teoria do estilo. Não sei se uma tal teoria é necessária; mas para a sua elaboração é não só necessário avaliar as soluções artísticas no quadro das especificações tidas por dominantes num certo período, mas também proceder a uma listagem sistemática das prioridades que regularam e reforçaram a procura dessas soluções. Um tal procedimento reforçará o nosso respeito pelo clássico mas permitirá, também, uma outra apreciação das soluções não-clássicas que representaram novas descobertas"* (Gombrich, 1977:98).

A questão é, para nós, relevante, já que o que se procura descortinar, neste primeiro momento, é o objecto ao qual, tradicionalmente, se refere a história do cinema, bem assim como as suas disciplinas colaterais. A questão

interessa-nos, em suma, porque uma genealogia das formas do cinema nos parece inseparável de uma história das ideias de cinema e das regras que outrora possibilitaram a sua constituição em discurso; e, de um modo mais decisivo, num discurso performativo, modelizador e, justamente, ordenado.

2. Histórias da história: o seu nome, Hollywood...

O saber histórico sobre o cinema pressupôs, tradicionalmente, a constituição de uma história ideologicamente formada. Se nada mais houvesse a unir a diáspora de "histórias do cinema", que proliferam a partir da década de 40 (no preciso momento em que a prática do cinema se distancia da teoria), bastaria apontar o conjunto de premissas metodológicas inquestionáveis, das quais todas comungam, para perceber que nada de essencialmente novo é escrito entre o importante livro de Jacobs sobre o cinema americano (Jacobs, 1939) e a primeira grande crítica a este modelo da história, empreendida por Comolli, numa série de artigos célebres publicados na revista *Cahiers du Cinéma* (Comolli, 1971). Pelo meio ficariam alguns monumentos incontornáveis - Sadoul (Sadoul, 1947-1954), Deslandes

(Deslandes, 1966) e, sobretudo, Mitry (Mitry, 1967-73) - e (como não reconhecê-lo?) a validade de um trabalho objectal que foi pondo em relevo algumas temáticas essenciais¹⁸. No entanto, a força de um conjunto de prerrogativas de natureza e método ajudou a cristalizar a forma desta história na base de "uma história que segue os traços do objecto que empiricamente vai construindo" e a legalizar uma consciência cegamente positivista, que quase sempre preferiu o exame dos factores infraestruturais a uma exploração crítica do estilo: *"Neste trabalho, procurei realçar uma certa filosofia dos acontecimentos, das obras, dos factos, tentando situar a evolução artística, industrial e económica do filme no seu contexto social universal e de justificar as suas estruturas justificando a sua infraestrutura. Numa palavra, esforcei-me por fazer história no sentido preciso do termo"* (Mitry, 1967:15).

¹⁸ De âmbito muito menos genérico mas muito mais rigorosos na metodologia, merecem destaque outros trabalhos, nomeadamente as importantes investigações de Kracauer e Eisner sobre o cinema alemão (Kracauer, 1947; Eisner, 1965) e o trabalho de Burch sobre o cinema japonês (Burch, 1979). Ao maior ou menor rigor da descrição histórica, Kracauer, Eisner e Burch opõem a dimensão crítica de um grande modelo de conceptualização do próprio objecto historiográfico. Não é a figura mas o conceito que ela promete que devém o principal agente da historiografia (história do cinema como história dos conceitos - e das formas - do cinema). Um importante comentário sobre a natureza intertextual e a validade metodológica deste tipo de investigações sobre os "cinemas nacionais", pode encontrar-se em Rosen, 1984.

A fórmula de Mitry, colocada, estrategicamente, no início do 1º volume da *Histoire du Cinéma - art et industrie*, assume, neste contexto, o valor de verdadeiro programa metodológico. Trata-se, no fim de contas, de aferir o horizonte de ininteligibilidade¹⁹ histórica do objecto cinematográfico ao seu modo de existência económico, social e político; de o tornar, portanto, compreensível e desproblematizado, à luz de um leque de factores estruturais que lhe definem as suas condições materiais de possibilidade. A história do cinema emerge assim como uma história explicativa, inevitavelmente continuista, ou se o quisermos ainda dizer com Mitry, como a história de uma vertical: "ora, numa história, o que é importante é o fio da continuidade histórica: como uma planta que, nos seus ramos e flores, continua a desenvolver uma unidade específica (...) Depois das grandes obras do sonoro, o cinema transforma-se mais lentamente. De 1900 a 1930 é uma linha vertical. Depois de uma lenta ascensão, uma progressão em patamares, com uma nova viragem cerca de 60: a 'Nouvelle Vague', a influência da televisão e de um material técnico mais leve" (Mitry, 1980:20)²⁰.

¹⁹ Para Rodowick (Rodowick, 1984), a ininteligibilidade do acontecimento fora da sua temporalidade (a sua zona de nitidez histórica, ou a história em que ele se inscreve e que a partir dele se faz ou transforma) é o próprio objecto do conhecimento histórico: "o objecto do conhecimento histórico é a ininteligibilidade dos acontecimentos através do tempo" (Rodowick, 1984:2).

²⁰ O sublinhado é meu.

Na crítica que procurei elaborar destes pressupostos (que, como se compreenderá, não se esgotam nos simples limites da historiografia), tentei mostrar como por eles se subscrevia um programa teórico nada inocente, sobretudo porque nele o cinema se revestia de uma configuração ontológica bem definida e o empreendimento historiográfico se centrava na busca de uma consistência paradigmática, isto é, de uma unidade e de uma ordem. E é justamente ao abordar o eixo decisivo dos primitivos americanos (e em particular a relação Porter-Griffith²¹), que Mitry torna claras essas premissas: *"O papel essencial de Griffith foi insurgir-se*

²¹ A pressuposição de uma linha de continuidade técnica e estética entre Edwin Porter e Griffith constituiu uma trave-mestra do discurso historiográfico tradicional. Numa análise pertinente desta questão, Noel Burch (Burch, 1980:31-32) caracterizou três dos critérios que ajudaram a delimitar o protagonismo de Porter no seio (e nas necessidades) da linearidade historiográfica, nas suas diferentes formas e "facções": para uns - por exemplo, as análises determinantes de Lewis Jacobs (Jacobs, 1939) -, Porter surge como o verdadeiro precursor da modernidade griffithiana, como o legítimo inventor da "linguagem cinematográfica", ao libertar o cinema de uma cenografia primitiva e, sobretudo, ao estabelecer as modalidades fundamentais de articulação dos pontos de vista; para outros (Sadoul, 1947; Deslandes, 1966), Porter teria sido apenas o inspirado "importador" americano de um conjunto de ideias europeias (sobretudo inglesas) e, particularmente, das soluções de continuidade impostas por certas estruturas narrativas como, por exemplo, o "filme de perseguição"; para outros (Gessner, 1962), Porter simbolizaria o "paraíso perdido" do cinema primitivo, marcado por uma extrema liberdade formal e por práticas de verdadeira experimentação, reeditadas, décadas mais tarde, pelas vanguardas dos anos 60. Em qualquer destes modelos, o que se procura sublinhar é a ideia de uma transformação histórica a que é possível extrair e determinar uma ordem (a ordem da história, precisamente), e à qual é absolutamente estranha qualquer ideia de ruptura ou descontinuidade (sobre este assunto, vd. Grilo, 1987:99-100).

contra esta arbitrariedade²². Pensando que a câmara permitia uma maior proximidade ou afastamento dos personagens e mesmo o movimento em torno deles, fê-los agir num espaço que deixava de estar limitado ao quadro da cena. O campo podia incluir agora um espaço maior ou menor segundo as necessidades da acção. Uma mesma cena podia ser vista de perto ou de longe, segundo pontos de vista diferentes. Assim cada sequência foi pouco a pouco fragmentada numa série de planos, do plano geral ao grande plano" (Mitry, 1967:401).

Como se vê, o pressuposto continuista de Mitry, em relação a uma teoria da história, surge assim redobrado pela adopção de um paradigma da continuidade como modalidade naturalizada do dispositivo cinematográfico. A história do cinema seria assim a história da instalação e evolução desse paradigma, a história, portanto, da normatividade institucional do cinema, que em larga medida se pode identificar com a estrutura abusivamente cristalizada do chamado "filme clássico americano".

Colocado sob o primado e a dependência da cena (dramática e cenográfica), cuja representação mais exemplar se encontraria numa espécie de limbo primitivo, e na regra de ouro da indivisibilidade do ponto de vista, o cinema - e, muito em especial, o cinema americano - teria muito

²² Mitry refere-se aqui à "mítica" unidade do ponto de vista e às dificuldades em romper com essa unidade teatral e paradigmática, sem hipotecar, seriamente, as expectativas do público.

rapidamente desenvolvido modalidades próprias de agenciamento que, ao permitirem o desvio da norma primitiva e a libertação do plano fixo, frontal, acentrado e de conjunto, teriam igualmente possibilitado a constituição de uma nova cena - esta imaginária -, reconstruída pelo espectador a partir da ordenação de uma série de vistas fragmentadas²³.

Parece ser hoje evidente que esta intervenção é tudo menos pacífica, que a operação técnica de agenciamento dos fragmentos - e, sublinhamo-lo nós, numa certa ordem - exprime um projecto mais geral, e relativamente opaco²⁴, de

²³ No mesmo sentido, Malraux escrevia: "É da divisão em planos, quer dizer, da independência do operador e do encenador em relação à própria cena, que nasceu a possibilidade de expressão do cinema" (Malraux, 1945:12). Sete anos mais tarde, Godard reagiria a esta posição "naturalista", e explicitamente à visão de Malraux, ao escrever: "Para que o grande esforço de representação barroca tivesse continuidade, era necessário que a câmara, o cineasta e o operador se tornassem inseparáveis, em relação à cena representada; o problema não residia, assim, ao contrário do que afirma André Malraux, na sucessão de planos mas no movimento do actor no interior do enquadramento" (Godard, 1952a :78) (o sublinhado é meu).

²⁴ Tomo aqui o conceito de opacidade, no mesmo sentido de Louis Marin, como as marcas (mais ou menos involuntárias) dos dispositivos de enunciação que, dispersas pelo enunciado e pelos seus bordos, revelam, numa espécie de rasto textual, as condições da sua própria produção: "Daí a insistência em explorar, de modo privilegiado, os modos e as modalidades, os meios e os processos de apresentação da representação. Daí a atenção prestada aos dispositivos de apresentação, condições de possibilidade e de efectividade da representação na pintura, como a moldura, a decoração, o plano de representação, etc., no intuito de apurar, em todos os casos, e da forma mais precisa e rigorosa, os "efeitos de sentido" quanto aos modos de representação, quanto ao modo como o olhar e o olho se apropriam das formas e das cores, mas também os "efeitos de presença" e os seus respectivos investimentos ideológicos, políticos, religiosos, etc." (Marin, 1989:10-11). No quadro desta análise, o investimento tecnológico no apuramento de uma "linguagem" ou de uma

manipulação das imagens e dos sons do cinema. A questão de fundo pode ser resumida nos seguintes termos: " (...) por que 'diabo' se tentou produzir uma ilusão de continuidade quando todas as condições materiais do cinema se lhe opunham? Foi necessária uma pressuposição do que devia ser produzido pelo cinema, que tipo de ficção ele devia favorecer, etc. O que se procura na continuidade dos 'raccords' é a eficácia de um processo de apreensão ideológica, isto é, de interpelação do espectador como sujeito de um tipo determinado de ficção" (Bonitzer, 1971a:6).

A fórmula de Bonitzer é feliz em mais de um sentido: em primeiro lugar, porque chama a atenção para o carácter intencional nos arranjos técnicos do dispositivo, e para a afectação a que, a partir desses arranjos, passam a estar sujeitos os elementos que o compõem, e também o seu quadro hierárquico²⁵; depois, porque assinala a dimensão performativa

"gramática" cinematográfica que vise a produção de certos "efeitos de transparência" do representado sobre a representação, põe em evidência, e perversamente, o carácter calculado dessa escolha (que é, em todos os casos, uma escolha tecnológica), os seus parâmetros e a sua racionalidade, numa palavra, o texto da sua própria identidade histórica.

²⁵ Daí, por exemplo, a flutuação de conceitos tão fundamentais como o de plano, por exemplo, que em Mitry perde definitivamente a sua natureza materiológica, quer dizer, os seus predicados de tempo e movimento, para passar a estar na dependência de outros elementos, segundo uma hierarquia que retrata, exemplarmente, a própria lógica do dispositivo; no *Dictionnaire du Cinéma*, Mitry define o plano como "uma cena curta, durante a qual os personagens principais são filmados num mesmo enquadramento, num único ângulo e a uma distância fixa da câmara". Percebe-se que, segundo esta definição, o cinema moderno (particularmente o cinema do "plano-sequência", entidade

do "modelo clássico americano", e em particular o carácter artificial do *raccord* como estratégia de unificação do que até aí era, naturalmente, e quase exclusivamente, fragmentário (o plano); finalmente, porque esclarece o modo como esta intencionalidade é dependente de uma vontade de ficção, e de como o dispositivo "clássico" se acomoda a essa vontade, convertendo-se numa máquina retórica extremamente eficaz, e cujos elementos essenciais são:

- a dupla linearização da narrativa e do espaço pela instalação de um regime da continuidade - o *découpage* - e pela acção técnica do *raccord*;

- a segregação do trabalho técnico de produção, da esfera do representado, em proveito da produção de efeitos de real e de realidade²⁶;

que, aliás, muito irrita Mitry) seria um cinema sem planos, já que a modernidade cinematográfica se poderia representar, precisamente, por uma exploração da mobilidade e da *durée* (um cinema que já não é de acção, mas feito de visões "de situações ópticas e sonoras puras" (Deleuze, 1985: 7-37)). A este respeito, e por mais de uma vez, Bonitzer chamou a atenção para a forma como a posição de Mitry se submete ao logro técnico do *découpage* americano, quer dizer, à instituição do *raccord* e da "continuidade dramática" (Jacobs, 1939:38) como formas de mascarar a fragmentação, fazendo depender a noção de plano de uma concepção unitária e indivisível da cena: "Este logro 'analógico' (naturalização da imagem) que marcou a figuração ocidental desde o Cinquecento, acentuou-se, de uma forma específica, com o cinema, 1º pela reprodução em continuidade do movimento das figuras já produzidas 'sem intervenção humana' (trata-se de uma maquinaria do logro) e 2º pela economia 'clássica' do cinema, sobretudo americano, ainda massivamente dominante, pela soldagem das articulações diacrónicas que são votadas a uma função essencialmente narrativa e, portanto, destinadas a apagar-se como tal, em benefício da fluidez da narrativa" (Bonitzer, 1971b:41) (vd., igualmente, Bonitzer, 1977a; 1982:13-38).

- a personologização do universo fílmico, demonstrada e apoiada em práticas como o centramento da imagem, o uso racionalizado do grande plano, a subjectividade do ponto de vista²⁷.

Este conjunto de dados introdutórios permite-nos então pensar a história do cinema, enquanto entidade submetida ao

²⁶ Tomando por base a tradição da pintura figurativa ocidental e os seus códigos de representação, Jean-Pierre Oudart fez a distinção entre efeito de realidade, como produto de uma tecnologia e da utilização dos seus códigos pictóricos específicos (a perspectiva artificialis, por exemplo) e efeito de real, que permite a transformação da representação em ficção, pela inscrição, no própria economia figurativa da representação, de um lugar destinado a ser ocupado pelo espectador. No primeiro caso, o que está em causa é, principalmente, a natureza geométrica da imagem, no segundo, a sua eficácia cênica e dramática. Enquanto herdeiro deste sistema de representação, o cinema intensifica (pelo découpage e a montagem) os procedimentos de suturação, isto é, de fechamento do enunciado cinematográfico sobre um sujeito-espectador interpelado como sujeito da representação (como personagem, ainda que como um personagem especial, que Oudart nomeia, na sequência de Jean-Claude Milner, como Ausente) (sobre este assunto, cfr. Oudart, 1969; 1971a; 1971b). Sobre a repercussão deste modelo na teoria e na crítica anglo-saxónica vd. Dayan, 1974; Rothman, 1975 e Heath, 1977.

²⁷ Sobre as estratégias de centramento da imagem cinematográfica e as suas implicações na dramatização e subjectivação do ponto de vista e na articulação campo/fora de campo, vd. os conceitos de centripetização e centrifugação do espaço fílmico em Bazin, 1951b e os trabalhos de Burch, 1978; 1983; 1984 e Aumont, 1983 sobre as modalidades de incrustação deste centramento no "cinema primitivo". Mais dirigido ao problema da subjectividade e, especificamente, ao tratamento do ponto de vista subjectivo, é de grande importância o trabalho de Branigan (Branigan, 1984:73-121). De um modo geral, pode dizer-se, com Aumont, que para o cinema clássico de Hollywood, o centramento óptico redobra os processos de centramento narrativo, sem no entanto revestir formas como a simetria ou a frontalidade. Trata-se, sobretudo, de um centramento móvel e labial, que se manifesta, principalmente, numa tendência para o reenquadramento e para movimentos de câmara cuja única função é acompanhar a evolução (centrada) dos personagens (Aumont, 1979:122-123).

reconhecimento de um corpo disciplinar, como um sistema de saberes marcado por uma ideia mítica e exclusiva do cinema. E também por um trabalho historiográfico dirigido para o reconhecimento de práticas que, seguindo uma lógica arborescente do "progresso", conduziram o cinema a um pretense estágio de maturidade formal, tacitamente expresso pela repetição de reconhecidas e compendiadas receitas formais. Queremos com isto dizer que a visão do cinema em Hollywood como um caso de paradigma é, essencialmente, uma produção da história do cinema. Também ela o centrou, configurando-o, nesse centramento, como uma espécie de significante-Despótico, arbitrário e inquestionável, a partir do qual todas as outras histórias (e todas as outras formas) seriam, naturalmente, dedutíveis ou, no pior dos casos, domináveis. Há assim uma curiosa convergência entre a inequívoca dominação (industrial e comercial) desse cinema "*excessivamente óbvio*"²⁸ e o papel de liderança (histórica e estética) que lhe é conferido pelo discurso da história do cinema. A confusão entre a ideia de cinema clássico e a imagem do "cinema de Hollywood" como a realização preferencial desse "classicismo" é, talvez, a forma mais divulgada e significativa deste equívoco primordial.

²⁸ A expressão é forjada por Bordwell para sugerir a natureza óbvia das expectativas sobre "um filme de Hollywood" e, ao mesmo tempo, para definir a coerência de um sistema de produção imaginado para caucionar a legitimidade (histórica) dessas expectativas (cfr. Bordwell, 1985:3-6).

Referindo-se ao modo como certos trabalhos da moderna historiografia do cinema - como o já citado *The Classical Hollywood Cinema* - permanecem ligados a esta visão utópica e paradigmática do cinema *hollywoodiano* (apesar da utilização de figuras metodológicas - o arquivo, a arqueologia - que poderiam pôr em causa essa aparência unitária), Dana Polan afirma, num curioso texto - "À l'américaine" -: "Estes livros coligem uma massa enorme de factos materiais sobre o funcionamento do sistema *hollywoodiano* em toda a sua micro-política de produção regulada, codificada (e nesse sentido, considero que o livro de Bordwell-Thompson-Staiger é um dos mais importantes trabalhos na história do cinema, desde há muito tempo); na sua minúcia, os livros lembram muito as pesquisas materiais de toda uma nova história centrada sobre o arquivo da vida quotidiana. Mas, no fim de contas, o resultado acaba por se assemelhar mais à grande durée de Braudel: a ideia da história como estudo da mudança, como análise das transformações, cede o lugar a uma ideia da história das formas dominantes como história paralizada, sem progresso. O movimento da história não tem, praticamente, nenhuma existência; pelo contrário, vemos um sistema que só é histórico na medida em que começou e acabou, mas que não tem nenhuma história, entretanto. Esta reificação da temporalidade acompanha a exclusão ou o deliberado esquecimento de tudo o que pode escapar à coerência do

sistema hollywoodiano ou que corre o risco de entrar em contradição com esse sistema" (Polan, 1988:170).

A crítica de Polan é pertinente porque permite avaliar o modo como o discurso dominante da história acaba por funcionar, ele próprio, como um discurso da dominação, mas é sobretudo interessante e produtiva na medida em que realça três aspectos que o projecto global dessa história - enquanto narrativa paradigmática de um paradigma - dificilmente poderia considerar: a inscrição de uma temporalidade activa e a correspondente turbulência introduzida por categorias muito mais descontínuas do que aquelas que são comandadas pela deriva intemporal das estruturas; a dimensão não-produtiva de um sistema, cuja finalidade paradigmática é, precisamente, ser um sistema de produção; finalmente, a ideia fundamental que a história do dispositivo de Hollywood não possui a transparência de um modelo pensado e idealizado fora da história, mas que se foi construindo e negociando num longo trajecto de combates, dissensões e contradições, onde nem sequer é possível vislumbrar um momento puro, inaugural, mas, quando muito, uma problemática cena original que é já da ordem do conflito, da ambiguidade e da tensão.

Contra este processo de reificação temporal, de "congelamento" histórico, que empurrou a historiografia do cinema para a regra do jogo do próprio dispositivo que procura e julga comentar (cientificamente) - produzindo assim

uma imagem de Hollywood como entidade transcendental às práticas de produção e reprodução que o realizam - impõe-se, portanto, um recuo arqueológico fundamental, baseado no exame efectivo dessas práticas, restituindo-lhes a sua historicidade, isto é, o seu tempo, o seu espaço, a rede de relações que as torna singularmente intelegíveis e, principalmente, o seu valor de acontecimentos, puras emergências acidentais, que apõem um sinal de suspensão ao devir abstracto da corrente histórica, e as marcas de uma proliferação desordenada, de uma dispersão e de uma irreduzível descontinuidade.

Procurar elaborar uma história efectiva do cinema em Hollywood implica, assim, simultâneamente:

(1) - a resistência aos princípios de ordem elaborados a partir de uma instância de significação histórica, abstracta e inerte. É preciso, portanto, dizer o nome, como afirma Godard em *Histoire(s) du cinéma*, sabendo que o acto de dizer não passa pela confirmação de todos os nomes (autores, filmes, géneros, tecnologias) instituídos por uma designação original, mas pela desordem e interrogação dos processos de constituição desse "primeiro" nome e da experiência do seu terrorismo e violência. Uma história efectiva do cinema em Hollywood deve assim identificar as formas como o conjunto diversificado de objectos e relações participaram da construção desse nome - Hollywood -, e só poderá portanto

emergir a partir das cinzas de um tal Significante branco e absoluto, quer dizer, a partir do momento em que esse Nome passe a suportar o eco histórico das estratégias que conduziram à sua nomeação;

(2) - assumir que essa história, como história do nome, não pode ter a forma de uma grande narrativa global e linear, mas que deve, precisamente, permitir a proliferação e cruzamento de uma multiplicidade de histórias e dos seus diferentes patamares enunciativos. Cada segmento desta outra história plural (daí a importância do (s), no título do trabalho de Godard) não deve ser assim percebido como um caso de ilustração ou documentação, mas como um ponto de fragmentação e reconceptualização de uma suposta (e apenas) identidade original²⁹.

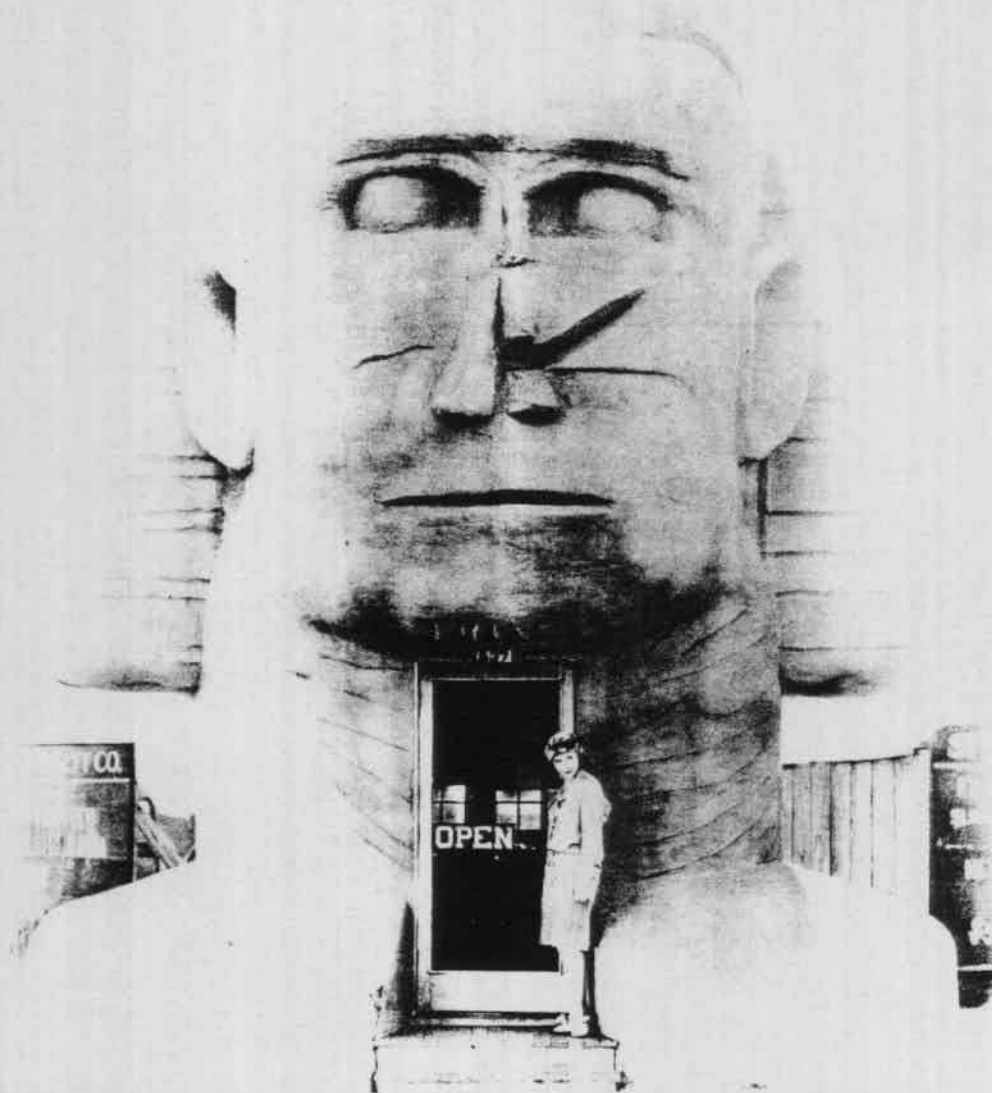
²⁹ Na sequência da sua análise sobre a história do western, Jean-Louis Leutrat ilustrava, exemplarmente, o alcance desta operação epistémica sobre o sentido e as práticas da história: "O historiador do "western" projecta sobre o passado uma situação momentânea, a ilusão de um sistema estável de gêneros. Descobre então uma origem e as suas filiações. Quando, finalmente, decreta a 'morte' do "western" fica dividido: por um lado, o seu esquema evolucionista postula o desaparecimento do que foi gerado, por outro, a permanência do género, em que é forçado, pela força das circunstâncias, a acreditar, torna-o 'imortal' aos seus olhos. Em vez de seguir este modelo tão preocupado com a identidade, não valeria mais constatar que lá, onde vemos a identidade, não há mais que pluralidade e discordância? (...) Os motivos de uma história do cinema diferente seriam, assim, a difracção da identidade, o fraccionamento, o deslocamento, as discordâncias, a descontinuidade" (Leutrat, 1984:57).

II

A TERRA PROMETIDA

"The rise of Hollywood and its parent city, Los Angeles, has world-wide significance. It is a new and striking development in the history of civilization... This flooding of population to the southwest has its origins in the dim past. It is the culmination of ages of preparatory struggle, physical, mental and spiritual... In brief, we are witnessing the last great migration of the Aryan race"

Perley Sheehan, *Hollywood as a World Center*, 1924



Fachada da Sphinx Realty Company, uma mediadora de propriedades em Hollywood (final da década de 1920)

Nem tudo serão ilusões na caracterização historiográfica de Hollywood. Algo perdura, efectivamente, no cinema hollywoodiano, para além da diferença de estilos, de filmes, de autores ou de momentos. Isso que perdura é a terra ou, melhor, o sentimento (quiçá ilusório) de pertença a um património comum e o desejo de afirmar, em cada filme, essa pertença. O cinema americano demandou nas colinas de Hollywood não apenas a luz, mas o solo (*Land*)³⁰, no mesmo sentido que Deleuze e Guatarri lhe dão, na sequência de Husserl, na bela e pertinente leitura que fizeram do conceito de "Geofilosofia": *"O sujeito e o objecto dão uma má aproximação do pensamento. Pensar não é um fio estendido entre um sujeito e um objecto, nem uma revolução de um deles em torno do outro. Pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra"* (Deleuze, Guatarri, 1991:77).

É aqui que começa, nesta noção de solo, a história do nome. Antes de se tornar numa problemática (e fácil) marca de estilo, Hollywood é, sobretudo, uma repère topográfica fundamental, um elemento de integração do estranho e do estrangeiro, como essa legião de cineastas exilados da Europa

³⁰ O que explica, aliás, que Hollywood tenha continuado a ser "a cidade do cinema", mesmo depois da indústria se ter convertido, quase completamente, e por longo tempo, ao estúdio fechado e à iluminação artificial, e a luz ter deixado, por isso, de ser um factor completamente decisivo na economia de cada filme. Sobre as implicações deste tema nas transformações do dispositivo cinematográfico vd. Virilio, 1984:42-59.

central que, fugidos ao nazismo e ao cinema de Goebbels, buscam na "neutralidade" territorial de Hollywood uma extensão da terra europeia, da mesma forma que o haviam já feito, muito antes deles - e então para escapar à hecatombe do império austro-húngaro -, Stroheim, Lubitsch, Sternberg, Pabst, Murnau. Acolhendo a diáspora europeia, funcionando como uma espécie de mediação hermenêutica da própria democracia americana, Hollywood ofereceu à América o melhor cinema europeu, aceitando-o como um tributo a pagar pelo asilo. E se no esplendor da Grécia antiga, *"os filósofos são estrangeiros, mas a filosofia é grega"* (Deleuze, Guatarri, 1991:79), aqui os cineastas são europeus, mas o cinema é americano.

Designar Hollywood como lugar de proveniência, querendo com isso exprimir a pureza de um começo, é, por isso, um equívoco absurdo. Se algo absolutamente particular especifica o cinema hollywoodiano é, precisamente, o facto de os seus filmes serem originais sem origem ou, pelo menos, de comportarem uma origem problemática que pode ser entendida, na própria matéria que os filmes exibem, como um carnaval de todas as origens ou, para o dizer melhor, como uma desinstalação da própria ideia de origem. *"Trade follows films"*, dizia Godard. Em Hollywood, tudo se negoceia, tudo se traduz e tudo se transforma nesse negócio; acordadas do seu *"sono antropológico"*, as culturas, as línguas, os génios, os

mitos, as formas convergem para uma amálgama indiscernível e indescritível, para um desmesurado *gag* cultural, onde *cow-boys* convivem com faraós, deusas gregas com *gangsters*, indígenas do Pacífico com burguesas cosmopolitas de Park Avenue. A terra de Hollywood (não o terreno ou o território, mas as ideias que neles se instalam ou que sobre eles pairam) é feita de associações, montagens, cruzamentos e permutas incessantes; é dessa terra mestiça que provém um filme "feito em Hollywood", de um espaço contaminado onde a genealogia é, como escreveu Foucault, "*uma questão de superfície*" e a que as vozes da ordem procuram dar uma coerência precária, fomentando, aqui e ali, pequenos arquipélagos enunciativos (géneros, associações entre actores, experiências de argumento, etc.).

1. As Viagens de Sullivan

Começar esta história pelo meio, com um filme que, por acaso (ou talvez não), começa pelo fim de outro. Refiro-me a *Sullivan's Travels* (*A Quimera do Riso*, no infeliz baptismo que lhe deram os distribuidores portugueses), escrito e realizado em 1941 por Preston Sturges, um grande cineasta americano precocemente esquecido. O personagem central de

Sullivan's Travels é também um cineasta - John Lloyd Sullivan - e o final a que em cima aludi diz respeito à sequência de abertura do filme, na qual Sullivan e os seus produtores acabam de assistir a um visionamento privado de um outro filme, de outro realizador, cuja ambiência é, nas palavras de Sullivan, de um "simbolismo inspirado pelo real, pela luta 'fratricida' e inútil entre Operariado e Capital"³¹.

Filme dentro do filme, cinema dentro do cinema, esta circularidade abrasadora é o tema central de *Sullivan's Travels*. Um celebrado realizador de comédias musicais em Hollywood, "amigo de Lubitsch", "o primeiro dos cineastas americanos" (como lhe chama Verónica Lake, a outra personagem destas *Viagens de Sullivan*), quer, também ele, fazer um filme de mensagem - *O Brother, where art thou* - (ainda que "com um pouco de sexo à mistura"). Numa frenética conversa com os produtores (que o tentam convencer a reeditar um dos seus sucessos comerciais como, por exemplo, *Ants on the Plants of 1939*³²) constata que não tem qualquer experiência da vida e,

³¹ O excerto que se vê deste outro filme, mostra-nos dois personagens a lutar no cimo de uma carruagem de comboio. Esta luta mortal salda-se por um empate técnico e os dois homens acabam por se empurrar mutuamente, precipitando-se num rio. A palavra "Fim" surge, precisamente, sobre o plano da água, depois dos homens terem desaparecido.

³² Trata-se de uma alusão irónica às fórmulas, habituais em Hollywood (e sobretudo no campo do musical), que permitiam "associar", anualmente, os recursos dos estúdios na produção de um filme com "todas as estrelas" (*all-star, all-dancing, all-singing*). Foi o caso das célebres *Hollywood Revues* e *Broadway Melodies* da MGM ou da série dos *Gold Diggers* da Warner.

particularmente, da vida que quer representar no écran: a pobreza. Perante o consternamento geral, decide então partir ao encontro da América real e dos seus flagelos (o desemprego, a fome e o crime), abandonando Hollywood, vestido com as roupas de um mendigo e 10 cêntimos no bolso. Só que Sullivan não consegue sair de Hollywood, apesar de todos os seus esforços; por uma razão ou por outra, acaba sempre por regressar: uma vez, apanha boleia de uma camioneta, descobrindo, de madrugada, que o destino do seu transporte improvisado era, precisamente, Hollywood (*"agora pode ir ver a casa das estrelas"*, diz-lhe o camionista), da outra, adoece com gripe e é forçado a regressar aos confortos da sua mansão, antes de fazer nova tentativa. E é de termómetro na boca e desalento no rosto que Sullivan confessa a Verónica Lake: *"tudo me empurra para Hollywood e para Beverly Hills; como se fosse a força da gravidade"*. É só quando dá por acabada essa peregrinação - que os publicitários do estúdio apelidam, triunfalmente, da *"maior expedição dos tempos modernos"* -, e decide ir agradecer aos mendigos, distribuindo-lhes *"mil dólares em notas de cinco"*, que Sullivan partirá, finalmente, ao encontro (involuntário) da América que tanto desejara descobrir. Esta última saída, humanitária e altruísta, e com regresso marcado para a manhã seguinte, vai revelar-se um formidável mergulho no poço do real, uma Via Sacra extravagante e, afinal, quase

surrealista, cuja penúltima estação será uma penitenciária do Mississippi e a última - desfeitos os equívocos de uma accidental troca de identidades - o avião privado do estúdio, o inevitável regresso a Hollywood e, evidentemente, ao mundo estrelado das comédias musicais.

A fantástica aventura de Sullivan tem a vantagem teórica de possuir uma dupla lição, uma "dupla mensagem". Uma lição moral, em primeiro lugar, que se manifesta no próprio desfecho narrativo do filme e na decisão de Sullivan de continuar a filmar as suas comédias (e as comédias dos seus produtores), em vez do filme "realista" que propusera ao estúdio: *"por estar demasiado feliz para o fazer"* (a sua liberdade, o seu futuro casamento com Verónica Lake, os confortos que o esperam à chegada), *"por não ter sofrido o suficiente"* e, finalmente, por ter "descoberto" que a grande função social de Hollywood era continuar a divertir o seu público, por o riso ser, no fim de contas, a única coisa que muita gente tem: *"não é muito mas é tudo aquilo que muita gente tem neste mundo às avessas"*. Esta é, portanto, a mensagem moral do filme (aquilo para que ele tende narrativamente) e, simultaneamente, a lição humana que Sullivan retira da sua experiência realista. Só que esta aprendizagem moral (que se resolve, afinal, num desfecho à beira da hipocrisia) é, constantemente, adiada por uma impossibilidade política. De facto, é interessante observar

como a história moral de Sullivan só tem lugar por acidente, por um mendigo lhe ter roubado o dinheiro e as botas, o ter atirado para dentro de um vagão de mercadorias e lhe ter trocado as voltas e a identidade. Porque o que domina *Sullivan's Travels* é a acuidade de um lição política sobre Hollywood, é o retrato de um sistema construído sobre um modelo concentracionário impiedoso, onde o asilo se converte em exílio, e onde toda a saída é, imediatamente, o começo de um retorno: *"É engraçado como tudo me empurra para Hollywood e Beverly Hills, como se fosse a força da gravidade. Como se uma força me dissesse: 'Volta para o teu meio! O teu lugar não é na vida real, farsante!'. Talvez haja uma lei universal que me diz: 'Fica quietinho! Serás sempre o que és'".*

A busca de Sullivan - busca do real, da vida real - não tem assim qualquer sentido. É uma aventura, e é como aventura - e uma aventura produzida por Hollywood - que a publicidade do estúdio a trata, como o capricho de um realizador estimado. Nada se espera da deriva de Sullivan se não o contratempo de uma u-topia; o que ele possa trazer de fora, dos territórios exteriores, não tem forma de poder interessar Hollywood: são fragmentos de uma terra estranha cujo valor é, apenas, o da disseminação da palavra e das imagens do cinema.

Deste ponto de vista, a sequência da igreja metodista assume um papel crucial no projecto de *Sullivan's Travels* e na dimensão propedêutica da deriva do seu protagonista (já

que é durante esta sequência - cuja recordação consolida, aliás, o fecho emblemático do filme -, que Sullivan toma consciência do "destino social" do cinema): os prisioneiros da colónia penal em que Sullivan cumpre a sua pena de seis anos são autorizados, como de costume, a assistir, na igreja, à projecção de um filme (um pequeno filme de animação de Disney, cujo protagonista é Pluto). Esta ideia de colocar a projecção do filme na igreja é de uma coerência esmagadora. A verdade é que quando o grande lençol branco desce sobre o altar e o pastor se dirige aos membros do seu "rebanho", recomendando-lhes que não façam os presos *"sentirem-se estranhos, porque todos somos iguais aos olhos de Deus"*, já mal se sabe que Deus é este; se o Deus do sermão, que o pastor invoca, se o Deus do écran, que o mesmo pastor se apresta a mostrar no altar. Entre a comunidade de fiéis e a comunidade de espectadores deixa, assim, de haver qualquer tipo de fronteira "legítima"; uns e outros, sendo os mesmos, dispõem-se a escutar a palavra do Senhor e a ver as imagens de Hollywood, como partes indissociáveis de um mesmo espectáculo, como formas actualizáveis de uma mesma grandeza, de uma mesma transcendência. E o que Sullivan percebe, num mágico momento de revelação, é que os deuses não estão no mesmo plano (do real), que o problema do écran não tem que ver com a reprodução ou a representação do mundo, mas com a possibilidade de produzir um mundo, cuja diferença essencial

é ser, já, uma percepção, é ter nele incorporadas uma forma e uma ordem. A única realidade que há a procurar nas imagens é, então, a realidade de um efeito, do efeito que elas produzem (o riso ou as lágrimas). Foi sobre esta crença fundamental que foi possível edificar um sistema que tomou por nome, acidentalmente, o território que o fixou: Hollywood, a terra prometida do "lenho sagrado". Um mundo da ordem, do tráfico da ordem emitida, recebida, remetida e enviada, um mundo onde a palavra é verdadeiramente incompreensível sem a ordem que a gerou ou que por ela foi gerada e onde o cinema cumpre, precisamente - e por vezes dificilmente -, a tarefa de converter essa ordem, na "linguagem" doce das nossas próprias paixões, dos nossos afectos e memórias. Uma crença, portanto, no "homem ordinário do cinema", na constância do seu riso, na fidelidade das suas lágrimas e na dolorosa presença da sua memória³³.

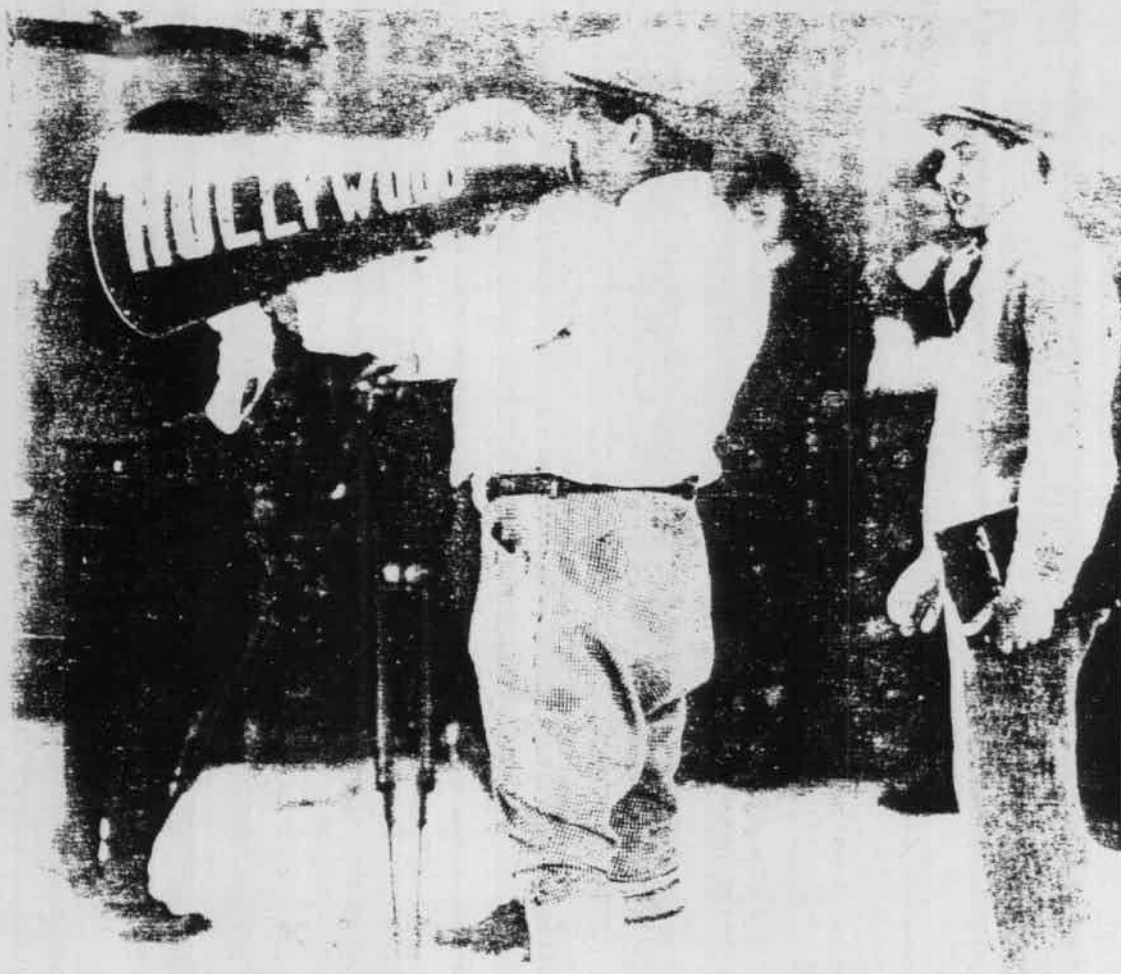
³³ Homem ordinário do cinema (Schefer, 1980) que é necessário opôr ao domínio exercido, na antropologia do cinema, pela figura de um hipotético homem imaginário (Morin, 1956). Em traços gerais, pode dizer-se que, para Schefer, o imaginário do cinema não é a " projecção" do imaginário dos espectadores mas o imaginário das próprias imagens, isto é, o espectador mesmo. O homem ordinário é, portanto, o sujeito imaginado pelas imagens, como "homem sem qualidades". Na invenção do cinema, o que interessa, sobretudo, Schefer, não é a invenção maquínica de um dispositivo de "ilusões"; é a invenção de um novo sujeito, de um novo homem (de um homem imaginado) e a sua inscrição numa arqueologia do corpo e numa história das civilizações (vd. Schefer, 1979; Leutrat, 1983).

PRIMEIRA PALAVRA DE ORDEM

"PRODUZIR"

"Est-ce que le 'u' qu'il y a en 'produire'
empêche qu'il y est 'dire' en 'produire'?"

J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*



Saber quem foram os produtores de Hollywood é mais fácil, seguramente, que procurar saber o que foram. Por entre a complexa hierarquia da componente executiva dos estúdios e a rede de poderes que se estendem das unidades de produção a operarem na Califórnia aos gabinetes das corporações em Nova Iorque, nem sempre é claro descortinar o que realmente significaram, para além das letras dos genéricos (quando as haviam), os nomes de Louis B. Mayer e Irving Thalberg (produtores na MGM), de Jack Warner e de Hall B. Wallis (na Warner Bros), de Darryl Zanuck (na Warner e, depois, na 20th Century Fox), de Harry Cohn (na Columbia), de David O. Selznick e de Sam Goldwyn (os mais importantes e "históricos" de entre os independentes). A este respeito, e num ensaio hoje clássico - *Hollywood: The Movie Colony* -, Leo Rosten escrevia: *"Cada estúdio tem uma personalidade: cada produto de estúdio mostra ênfases e valores especiais. Mas, em última análise, a soma total da personalidade de um estúdio, o padrão agregado das suas escolhas e dos seus gostos, pode ser atribuído aos seus produtores. Porque são os produtores que estabelecem as preferências, as recusas, e as predisposições da organização e, por conseguinte, dos filmes que ela produz"* (Rosten, 1941:242-243).

Gestor de um orçamento disponibilizado pelas decisões das chefias de Nova Iorque, e dos outros recursos (humanos e

técnicos) afectados directamente aos centros de produção, o produtor de Hollywood é, genericamente, o construtor da personalidade da casa produtora. Não apenas, e portanto, o simples executivo que limita a sua acção ao estrito controle da aplicação dos meios financeiros, mas um verdadeiro *decision-maker*, que tem por função imaginar uma política de produção, e por objectivo rentabilizar o investimento da corporação, cuidando da imagem pública do estúdio, fixando-lhe, e nalguns casos alterando, a especificidade do estilo.

No enquadramento que lhe procuramos dar, o interesse da figura do produtor deriva, directamente, destas exigências de visão e unidade. E por estranho que pareça, é esta particularidade - esta vontade de imaginar (que é, também, uma "vontade de imagens") - que o converte numa mediação teórica de grande importância para a desconstrução da ideia do cinema de Hollywood como uma exclusiva máquina narrativa. Porque entre as estratégias de mercado, a escolha de um argumento, a concepção plástica dos filmes, a definição do *casting*, a entrega do projecto a um realizador determinado, a posição do produtor é a que mais se aproxima de um corte em diagonal da experiência total do estúdio. Ele define o lugar onde evidentemente nem tudo se decide, mas por onde todas as estratégias acabam, inevitavelmente, por passar.

III

O NOME, A VOZ, A VISÃO

(Irving Thalberg e a invenção de Hollywood)

"Et il a fallu que cette histoire passe par là:
un jeune corps, fragile et beau,
pour que Ça se met à exister.
Ça (la peste)... la puissance d'Hollywood"

J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*

"This (Hollywood) was where Stahr had come to earth
after that extraordinary illuminating flight
where he saw wick way we were going,
and how we looked doing it, and how much of it mattered.
You could say that this was
where an accidental wind blew him,
but I don't think so.
I would rather think that in a 'long shot'
he saw a new way of measuring our jerky hopes
and graceful rogueries and awkward sorrows,
and that he came here from choice,
to be with us to the end"

F. Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*

1. Emergência: o tempo do "Corcunda"

Irving Thalberg entrou para os quadros da Universal em 1918, como secretário. Fundada, maioritariamente, por Carl Laemmle, seis anos antes, na sequência de uma guerra comercial contra o poderoso Trust liderado por Edison, a Universal Film Manufacturing Company (depois Universal Pictures) simbolizava, na segunda metade da década de 1910, uma das mais significativas mutações na estrutura económica do cinema americano: o momento em que a primeira geração de *movie moguls* - William Fox, Carl Laemmle, Adolph Zukor, Marcus Loew e os irmãos Warner - decidiu transferir uma parte importante dos seus interesses e recursos da esfera da distribuição para a produção³⁴. Encurralados por Edison, e o

³⁴ Esta primeira geração de produtores de Hollywood, começou por ser parte importante de uma primeira geração de distribuidores e exibidores, de negociantes. Não é, portanto, a produção que primeiro os atrai, mas o comércio, o rentável negócio dos penny arcades e dos nickelodeons: "O nickelodeon foi a porta de entrada na nova indústria de filmes, para todos os pioneiros associados à fundação de Hollywood" (Gomery, 1992:30). William Fox tomou de trespasse o seu primeiro nickelodeon, em 1904, uma sala de 146 lugares em Brooklyn (quatro anos depois, passaria a proprietário do Dewey Theatre, em Union Square, que no Dia de Acção de Graças desse mesmo ano teria uma afluência recorde de 10000 espectadores); também nesse ano, Marcus Loew formaria a sua People's Vaudeville Company, uma rede de salas de espectáculos, onde as variedades de vaudeville

boicote do Trust, Laemmle e os seus rivais, tinham sido forçados a perceber que o único modo de abastecer os seus importantes circuitos de distribuição com novos filmes era, muito simplesmente, o de os produzirem eles próprios. E agiram em conformidade. Por volta do fim da década de 1910, a tendência geral era pois a de uma integração moderada (e forçada) da produção e da distribuição, os dois principais

alternavam com a projecção de pequenos filmes de um rolo; Adolph Zukor, futuro patrão da toda poderosa Paramount, veio da exibição nos penny arcades (1903), antes de instalar o seu primeiro nickelodeon; no ano seguinte, os irmãos Warner concentrariam os seus esforços familiares na província, abrindo o seu primeiro nickelodeon em Youngstown, Ohio (1904) e chegando a controlar um número significativo de salas, nos estados de Pennsylvania e Virgínia, antes de serem forçados a encerrar o negócio, em 1909, na sequência do boicote da Motion Picture Patents Company; finalmente, Carl Laemmle, líder da resistência dos exibidores ao monopólio da MPPC (formado em 1908), abriria a sua primeira sala - o White Front Theatre -, em Chicago (1906) e a sua primeira companhia de produção/distribuição - a Independent Motion Picture (IMP) - dois anos depois. Em 1909, produziria o seu primeiro filme - *Hiawatha* - e, em 1915, era já dono da Universal City. Para se ter uma ideia da dimensão do negócio dos nickelodeons, refira-se que, em 1910, as principais cidades americanas (de Nova Iorque a San Francisco) contariam com cerca de 10000 nickelodeons extremamente frequentados e que eram, realmente, os verdadeiros "teatros da democracia" (Gomery, 1992:29) onde podia respirar-se o "odor da humanidade", como refere Eileen Bowser, a propósito de uma publicidade da época a desodorizantes (EDCO) de ambiente (Bowser, 1990:124): *The world for a nickel*, diria Godard, em *Histoire(s) du cinéma*. Uma vastíssima bibliografia constitui um excelente apoio à investigação neste domínio; refiram-se, apenas a título de exemplo, os trabalhos pioneiros de Allen, 1979; 1980; de Bowers, 1986; as investigações compiladas na 2ª parte de *Film Before Griffith*, colectânea dirigida por John Fell (Fell, 1983:101-124); os importantes trabalhos de Douglas Gomery, sobre a produção/distribuição (Gomery, 1986) e a exibição (Gomery, 1992) e, para uma perspectiva geral, (Musser, 1990:416-495).

vectores da indústria do cinema, numa estrutura vertical e relativamente centralizada³⁵.

³⁵ Ultrapassando os níveis de extrema complexidade que marcaram a emergência do sistema de estúdios, importa esclarecer alguns dos seus passos essenciais, nomeadamente no que respeita aos vários processos de fusão e conglomeração das diferentes sociedades de produção. Entre 1894 e 1909 existiam cinco companhias principais, que mantinham uma actividade regular no domínio da produção de filmes: eram elas a Edison Manufacturing Company, estabelecida em 1894, a American Mutoscope and Biograph, em 1895, a Selig Polyscope, em 1896, a Lubin e a Vitagraph, ambas fundadas em 1897; a estas cinco sociedades juntaram-se, mais tarde, as sucursais americanas da Pathé e da Méliés (Tri-Star), a partir de 1904, e ainda a Kleine Optical, firma voltada para a importação de filmes. Finalmente em 1907, são fundadas a Kalem e a Essanay. A situação de pura concorrência modifica-se, drasticamente, em 1907, com o reconhecimento jurídico da patente de uma das câmaras Edison. Com este reconhecimento, e o termo jurídico da chamada guerra das patentes, começam a manifestar-se, a partir de 1908, os primeiros sinais de formação de monopólios. Tendo por base a concessão da patente Edison a um grupo de empresas, é formada, nesse ano, a Film Service Association (Edison, Lubin, a Selig Polyscope, a Vitagraph, a Kalem e a Essanay, e ainda a Méliés e a Pathé). De fora da Film Service Association fica, principalmente, a Biograph, que compra, no entanto, a patente Latham, em Fevereiro de 1908; uma vez que o dispositivo Latham era essencial para a projecção, a Biograph mune-se, com esta operação, da possibilidade de negociar com a Film Service Association, formada com base na patente Edison, que incidia sobre a manufactura da câmara e a perfuração do filme. Este "diferendo comercial" entre companhias e patentes, conduz, a partir do Outono de 1908, à formação do primeiro verdadeiro monopólio da indústria cinematográfica americana: a Motion Picture Patents Company (a operar a partir de Janeiro de 1909) que, baseada no monopólio de patentes de equipamento (Latham e Edison), obriga os produtores independentes ao pagamento de importantes taxas para a manufactura de filmes, e os exibidores que operavam fora do monopólio, à política de concessão de licenças para o uso dos materiais de projecção (filmes e equipamento). Uma série de factores, entre os quais se destacam a reacção às práticas comerciais do monopólio manifestada por uma série de companhias independentes (entre as quais se destaca a Independent Motion Pictures, liderada por Carl Laemmle), a complexidade das relações entre o monopólio da distribuição (entretanto assegurado pela General Film Company, extensão da MPPC) e a exibição, propriamente dita, e, finalmente, o reconhecimento jurídico da nulidade da patente Latham, em Fevereiro de 1912, pelo juiz Learned Hand, a que

Ao entrar para a Universal, como secretário de Laemmle, e pago a 25 dólares por semana (Schatz, 1988:16), Thalberg estaria longe de imaginar o protagonismo que iria desempenhar neste cenário de mudança. O seu mundo era, por essa altura, o mundo civilizado dos executivos de Nova Iorque, e o cinema chegava-lhe de modo diferido, passando quase exclusivamente pelas intermináveis projecções na sala particular de Laemmle, e pela estenografia dos relatórios que exprimiam a opinião deste último sobre os produtos saídos dos estúdios da Universal City, em Hollywood, já nessa altura, *"um enorme estúdio capaz de produzir cerca de 250 filmes por ano: entre serials, curtas-metragens, actualidades e longas-metragens de baixo orçamento"* (Schatz, 1988:16)³⁶.

se seguiria um processo posto pelo Estado contra a MPPC e a General Film Company, com base na violação da lei anti-trust, contribuem para fazer de 1912 o ano de expansão dos "independentes", entretanto organizados, desde Maio de 1910, na Motion Picture Distributing and Sales Co., e em outras associações, que passam a constituir a matriz empresarial do sistema: a Universal, liderada por Carl Laemmle, e que associava 13 sociedades independentes, a Famous Players, que anexaria em 1917, a Paramount, a Warner's Features, mais tarde Warner Bros., depois de comprar a Vitagraph e a Stanley Corp., e assegurar o controle da First National, a United Artists, fundada em 1919, a C.B.C., mais tarde (1924), Columbia Pictures, a Loew's, sede, a partir de 1924, da MGM (ela também uma fusão da Metro e da Goldwyn, sob a administração de Louis B. Mayer), a Fox Film Company, depois 20th Century Fox, e finalmente, a RKO (Radio-Keith Orpheum), formada em 1928, a partir do Film Booking Office. (Sobre a luta dos "independentes" contra o monopólio da MPCC, vd. Sklar, 1975:29-41; Bowser, 1990:26-31 e 78-81; sobre o papel de destaque de Laemmle nesse processo, vd. Drinkwater, 1931:65-129).

³⁶ Dirigida por Isadore Bernstein, a Universal City era, nessa altura, a maior estrutura de produção em Hollywood e possuía o estúdio mais moderno e mais bem equipado. Inaugurada a 15 de Março

Este reportório de origens é importante para entender a amplitude da revolução-Thalberg, enquanto protótipo de novos modos de produção, tacitamente tomados por modelos ao longo da década posterior. À semelhança das outras companhias (talvez até de forma mais acentuada), a Universal era também uma estrutura economicamente desarticulada e cindida pela interpenetração descontrolada de múltiplos factores: em particular, a complexidade de relações entre Hollywood e Nova Iorque, redobrada por uma difícil compreensão da interrelação entre os interesses da distribuição e as exigências da produção. Para mais, Laemmle era um homem da "velha guarda", para quem produzir significava, sobretudo, servir a estabilidade de um perfil financeiro delineado pela distribuição e a exibição.

É neste contexto que Laemmle, Thalberg e Nat Ross (um realizador-argumentista) empreenderam uma importante viagem iniciática, de Nova Iorque para Los Angeles, a 6 de Julho de 1920 (Schatz, 1988:15-18). O objectivo de Laemmle passava pela resolução dos crescentes problemas de gestão colocados por uma estrutura tão desmesurada como era a Universal City e, principalmente, pela necessidade de encontrar uma mediação satisfatória entre as soluções a dar ao quotidiano,

de 1915, a Universal City permitira a Laemmle concentrar os recursos de produção da companhia, até aí dispersos por pequenos estúdios em Nova Iorque, Nova Jersey e na Califórnia. A base da Universal City eram os seis hectares do rancho Taylor, no Norte das colinas de Hollywood, comprado em 1914, por 165 000 dólares (cfr., Gomery, 1986:134).

extremamente diversificado, da produção e o programa geral definido pelos departamentos centrais da companhia. A sua esperança voltava-se, seguramente, para os dois companheiros de viagem, ambos ambientados à atmosfera da casa-mãe nova-iorquina e ambos suficientemente jovens para se sentirem atraídos por uma aventura californiana.

O cenário que Thalberg e Nat Ross encontraram em Hollywood devia ser fascinante. Por essa altura, a "fábrica" da Universal era já uma mega-estrutura suportada por uma formidável multiplicidade de equipamentos: para além dos dois estúdios, propriamente ditos, a Universal City era, de facto, *"um município auto-suficiente exclusivamente devotado ao fabrico de filmes"* (Schatz, 1988:17): laboratórios, apoios estruturais à produção (salas de montagem, oficinas de guarda-roupa e adereços), lojas, restaurantes, uma força policial própria e, até, um jardim zoológico³⁷. Voluntariamente ou não, Thalberg e Ross ficaram; ocuparam os seus gabinetes no edifício principal, obedeciam às ordens de Isadore Bernstein e dos seus dois acessórios - Tarkington

³⁷ O zoo da Universal construiu uma reputação. King Vidor, por exemplo, reporta esta comunicação de um dos gerentes do estúdio, ao corpo de argumentistas: *"Vejam rapazes, dispomos neste estúdio de um zoo bem fornecido. Elefantes, tigres, leões e camelos, cobras e ursos - estão a comer-nos os lucros tão rapidamente como somos capazes de os gerar. Queremos que mereçam o sustento. Estes animais podem fazer as pessoas rir - uma 'boa' dentro de um quarto, um urso preto no banco de trás de um Model-T... Vejo perfeitamente"* (Vidor, 1952:73-4)

Barker e Maurice Fleckes -, e as suas funções passavam pela consultadoria (decerto, na expectativa de um melhor entendimento das decisões de Nova Iorque), e pela aprendizagem de uma série de *performances* executivas, directamente relacionadas com a gestão do grande "Universo" californiano.

A ascensão de Thalberg faz-se a partir deste ponto. Contra o parecer de Bernstein, Laemmle nomeia-o, pouco depois, chefe de produção da Universal, e dá-lhe autonomia suficiente para o tornar responsável único pelas decisões locais do estúdio, respondendo apenas perante o próprio Laemmle. Era uma excelente prenda de maioridade (o jovem *executive in charge of production* completava, então, 21 anos).

A primeira decisão de Thalberg - é esse o seu primeiro gesto de produtor - diz respeito à sua própria posição na estratégia da companhia. Contra a mais elementar sensibilidade estrutural, e o tipo de relações dominantes no interior da Universal, Thalberg não só imagina a "fábrica" de Hollywood e a sede de Nova Iorque como partes indissociáveis de uma mesma lógica corporativa, mas torna esse modelo dinâmico, perspectivando o leque de mútuas influências da produção sobre a distribuição, olhando aquela como um elemento activo na decisão das políticas comerciais e financeiras da companhia, e não apenas como um fornecedor

passivo de produtos estandardizados, destinados a alimentar um circuito tradicional, e também relativamente marginal, de salas de exibição³⁸. O que estava, portanto, em jogo era muito mais que uma simples solução funcional para os problemas logísticos de administração dos recursos da Universal City; Thalberg subia a parada muito mais alto e procurava - por vezes numa situação de semi-clandestinidade - inverter a relação de forças entre a produção e a distribuição, entre Hollywood e Nova Iorque. De um cinema baseado no negócio, Thalberg tentava instalar um verdadeiro cinema de produtor, cujos critérios se baseavam na qualidade e na diferenciação controlada da produção.

A experiência de Thalberg em Nova Iorque, e a sua familiaridade com os objectivos comerciais da companhia, deve ter pesado mais em todo este processo, do que o seu potencial fascínio pela actividade e o frenesim da produção. É necessário entender que, na perspectiva de Thalberg, produção e distribuição eram, de facto, elementos estritamente solidários. O produtor, ou melhor, o supervisor da "fábrica" californiana, não era um defensor da liberdade da produção contra os interesses da distribuição (bem pelo contrário, como aliás ficaria demonstrado pelas amargas, dramáticas e lendárias disputas com Erich von Stroheim); era sim, alguém

³⁸ A condição periférica da rede de salas controladas pela Universal, funcionava, claramente, como um limitador natural de projectos de produção mais ambiciosos. Mais adiante, teremos ocasião de comentar este problema.

que achava que a realidade da Universal como empresa produtora e distribuidora de filmes não estava definida, de vez, por opções feitas oito anos antes, e que se revelavam progressivamente desajustadas (no que toca às próprias expectativas de rentabilidade, com o mercado do cinema a atravessar, entretanto, um fortíssimo momento de expansão - qualitativo e quantitativo -, e a acção de companhias concorrentes, como a United Artists, a Paramount ou a First National³⁹).

³⁹ Depois da grande agressividade demonstrada durante os tempos de guerra com o Trust, Laemmle tinha optado por fugir de uma outra (decisiva) batalha: o controle das salas, preferindo adaptar a produção de rotina da Universal City ao nicho de mercado das pequenas comunidades rurais e da periferia das grandes cidades. A inequívoca estabilidade desse mercado estava agora ameaçada pela crescente concentração urbana e uma muito maior mobilidade no público. As grandes e luxuosas salas do centro das cidades, os futuros picture palaces, já pouco tinham que ver com a modéstia de um circuito de exibição em grande parte montado sobre o velho esquema dos *nickelodeons* e a fidelidade de um público popular. A mudança não era, simplesmente, uma mudança decorativa, mas atingia a própria essência e natureza do espectáculo cinematográfico: os filmes necessitavam de estar à altura dos espaços em que eram exibidos e do público (de classe média) que os frequentava e que estava disposto a pagar os preços mais altos e a gerar a maior fatia das receitas. O exemplo claro da importância desta conversão é o papel desempenhado pelo circuito Balaban & Katz, rigorosamente constituído com base em certas prioridades: a localização das salas, a arquitectura dos edifícios e da sua decoração, a variedade de serviços oferecidos, a qualidade dos espectáculos de palco e, finalmente o ar condicionado. A aliança da Balaban & Katz com a Famous Players-Lasky (futura Paramount), em 1925, deu lugar ao primeiro grande circuito de salas com dimensão nacional (baptizado com o nome de Publix), e fez da Paramount uma das duas mais poderosas companhias de Hollywood (a outra, a MGM, beneficiaria também do sólido circuito montado pela Loew's Inc e a Stanley Corporation of America) (sobre este tema, cfr. Gomery, 1992:34-56). Em 1931, a distribuição das salas pelas principais companhias denunciava a desigualdade perante as suas respectivas estratégias

Como bem assinala Schatz, a revolução thalberquiana assentou, inicialmente (quer dizer, na sua forma - "Universal"), em dois elementos primordiais: filmes com uma duração superior à média dos trinta minutos, que eram regra nas produções do estúdio⁴⁰, e o recrutamento de um contingente de "estrelas", capaz de responder, nesse aspecto, à agressividade crescente da concorrência. Reivindicando estas

comerciais: Paramount, 971; Fox Film Corporation, 521; Warner Bros., 529; Loew's Inc., 189; RKO, 161 e, finalmente, a Universal, 66 (fonte: Lewis, 1933:17). O sucesso comercial de *Merry-Go-Round* e *The Hunchback of Notre Dame*, as duas produções de prestígio dirigidas por Thalberg, na Universal, tinham sido claras demonstrações da urgência em renovar o parque de salas da Universal. No mesmo sentido, uma prospecção realizada por Al Lichtman (a trabalhar então no departamento financeiro da companhia) concluía que "os exibidores querem filmes maiores e melhores (bigger pictures) e estão dispostos a pagar o que for preciso para os ter" (cit. por Koszarski, 1990:89). Laemmle tentou ainda emendar a mão, tendo mesmo colocado no mercado 3 milhões de dólares em acções da Universal, para montar um circuito de salas com algum peso comercial. Era já tarde, no entanto, e todas as aquisições realizadas pelo estúdio durante esse período acabariam por ser alienadas, em 1927. A política de grandes produções (*Broadway*, *King of Jazz*, *All Quiet in the Western Front*, *Showboat* e *Sutter's Gold*) que a Universal procurou implementar no final dos anos 20, pela mão de Carl Laemmle Jr. (que substituiu Thalberg depois da sua saída do estúdio), estava assim parcialmente comprometida pela necessidade de negociar a sua distribuição com outras companhias; esta situação esteve na origem das grandes dificuldades enfrentadas pela Universal na Depressão de 1929-33 (e por toda a década de 30), e que levaria ao abandono de Laemmle, em 1936, passando o controle da Universal para um grupo de industriais chefiados por John Cheever Cowdin (Finler, 1988:359-60).

⁴⁰ Se se exceptuarem algumas (raras) produções de prestígio, como os filmes dirigidos por Stroheim (*Blind Husbands*, *The Devil's Pass Key* e *Foolish Wives*) e Rupert Julian que, sob as ordens de Thalberg, haveria de terminar o último dos projectos de Stroheim na Universal: *Merry-Go-Round*.

duas condições, Thalberg tinha na mente um tipo radicalmente diferente de mercado e de público, mas também, seguramente, um conceito radicalmente diferente do que era e para que servia um filme, de como o seu modo de produção podia e devia interferir com o seu modo de distribuição.

Curiosamente, a Universal de Laemmle parecia ser de todas as companhias, aquela que mais avessa seria a tais transformações. Desde o tempo da guerra com o Trust, que Laemmle tinha orientado o projecto comercial da Universal para zonas de mercado tipificadas e onde a concorrência era, praticamente, nula. Não era o mercado dos *picture palace* do centro das cidades que interessava Laemmle, com os seus filmes de grande orçamento, as suas vedetas⁴¹, os seus bilhetes inflacionados; ao contrário desta tendência (que era, de facto, uma tendência geral da indústria), Laemmle dirigiu-se, preferencialmente, a um público de *second-run*,

⁴¹ Laemmle foi, seguramente, um dos principais impulsionadores do *star-system*, depois de ter contratado Florence Lawrence (conhecida por "Biograph Girl"), em 1910, publicitando-a com o seu próprio nome, aumentando-lhe o salário de 25 dólares por semana, que ela ganhava na Biograph, para os 200 que passou a ganhar na Independent Motion Picture e de ter até inventado uma rocambolesca história de um acidente com um carro elétrico, em St. Louis, para aumentar a expectativa do público (cfr. Bowser, 1990:113). Apesar disso, e apesar de ter conseguido "roubar" à Biograph a sua segunda "Biograph Girl" - Mary Pickford -, pelos mesmos métodos, Laemmle declarava, em 1915: "A Universal é a primeira casa produtora a bloquear o star-system - essa prática ruínosa que é responsável por filmes caríssimos mas de má qualidade" (cit. por Schatz, 1988:20). Os tempos da guerra com o Trust formado à volta de Edison, e o "rapto" das estrelas às companhias do Monopólio, tinham definitivamente ficado para trás

que apenas tinha acesso aos filmes-A, depois de estes terem cumprido o seu circuito nas salas de exclusividade principais. A Universal era assim a produtora, por excelência, de filmes-B, assim chamados por, precisamente, correrem, prioritariamente, o circuito de salas que os filmes-A corriam em segundo lugar⁴². Os produtos para alimentar esse mercado não eram os que Thalberg tinha em mente, já que esses obrigariam não só a uma escala de produção inabitual na Universal, mas também a estratégias de lançamento desadequadas ao circuito de salas que a companhia detinha, e que explorava, então, com assinaláveis margens de lucro.

Reagindo ao tradicionalismo deste projecto comercial, Thalberg tinha diante dos olhos um outro tipo de realidade e jogava com factores que dificilmente seriam compreensíveis em Nova Iorque: em primeiro lugar, a desproporção evidente entre

⁴² Abrevio aqui a extrema complexidade do sistema americano de distribuição. Um filme de uma *major* podia percorrer diferentes circuitos de exclusividade (por vezes, onze), intervalados por períodos de repouso (que iam de 7 a 30 dias) e que permitiam "refrescar" o produto antes de o fazer entrar num novo circuito. Este período de exploração podia, em alguns casos, durar um ano ou mais. Consoante o circuito, os preços eram decrescentes, do primeiro para o último. Finalmente, nas pequenas comunidades urbanas de província (fora, portanto, do circuito das 32 principais cidades), os filmes faziam, habitualmente, dois circuitos: o primeiro, no centro da cidade, o segundo, na periferia (*final-run*). No que respeita à Universal, "a maior das menores", a não posseção de grandes salas principais obrigava os filmes da companhia (exceptuando as, muito raras, *Super-Jóias*) a cumprirem circuitos intermédios que, globalmente, podem ser chamados de *second-run* (sobre este assunto, cfr. Gomery, 1986:25).

o apetrechamento da Universal City (então já considerada uma estrutura de produção modelar) e o tipo de filmes indistintos que de lá eram escoados, incapazes de rivalizar com as grandes produções de prestígio (nomeadamente da Fox e da Metro) que chegavam em cada vez maior quantidade ao mercado, também cada vez maior, dos *picture palace*; em segundo lugar, Thalberg confrontava-se, decerto, com a própria realidade económica da sociedade americana, com a progressiva concentração da população nas grandes cidades, com a formação de uma verdadeira geração e cultura urbanas, e a consequente desertificação de uma província agrícola que começava a sentir os efeitos multiplicadores da mecanização. O mercado estava pois a mudar, aceleradamente, e Thalberg era, sobretudo, sensível a este aspecto.

Todos estes argumentos teriam corrido inúmeros memorandos enviados de costa a costa. Thalberg procurava forçar Laemmle a alterar a pequena cota de salas-A que a companhia detinha, e a investir na reformulação do seu circuito de distribuição. Era um caminho algo tortuoso, mas porventura eficaz, para pôr a "fábrica" a produzir mais longas-metragens prestigiantes, recheadas de estrelas, e menos produtos de segunda linha, de atracção duvidosa num mercado que ia adquirindo outras características, e onde a fasquia de nivelamento do público assentava em alturas cada vez maiores.

A estratégia de Thalberg é sintomática do posicionamento revolucionário que ocupa na lógica do sistema. Ao contrário de Laemmle que, reconhecendo-lhe, não obstante, os méritos, o empenho e, até eventualmente, a originalidade das ideias, lhe obstaculiza o caminho, lembrando-lhe, sistematicamente, que a função do estúdio era fornecer produtos para alimentar a rede de distribuição e não direccionar as opções da companhia⁴³, Thalberg entende, como refere Schatz, que *"comércio e produção deixavam de ser coisas distintas, que qualquer noção de 'sistema de estúdio' apontava para uma realidade muito mais lata que o estúdio propriamente dito"* (Schatz, 1988:22). Consciente da projecção histórica desta atitude, ou simplesmente interessado em arranjar fórmulas para melhor rentabilizar o potencial do estúdio, o certo é que Irving Thalberg precipitou a história económica do cinema americano (e, em grande parte, a sua própria estética) no sentido de uma integração plena do sistema sob uma mesma lógica e uma mesma intelegibilidade. As reticências da Universal em deixar-se levar por essas ideias não fazem mais que confirmar o seu radicalismo. Quando finalmente deixou o estúdio, em

⁴³ Quando Thalberg se envolveu na super-produção de *The Hunchback of Notre Dame*, Laemmle enviou-lhe um memorando, datado de 5 de Dezembro de 1922, cujo conteúdo deixa transparecer (sob o tom amável da escrita) a natureza profundamente conservadora das forças contra as quais Thalberg teria de esgrimir para continuar na Universal: *"Irving, abandona esse tipo de projectos e dirige os negócios do estúdio de forma mais conservadora; sobretudo, certifica-te que tens razão, antes de decidires seja o que for"* (cit. por Koszarski, 1990:89).

1923, Thalberg tinha já posto em prática, ainda que semi-clandestinamente, dois ensaios deste novo sistema: por um lado, tornava definitiva a expulsão de Stroheim, retirando-lhe, das mãos, o seu quarto filme - *Merry-Go-Round* -; por outro, arriscava a produção de *The Hunchback of Notre Dame*, uma adaptação do conto de Alexandre Dumas, dirigida por um obscuro Wallace Worsley e protagonizada por Lon Chaney. Era um pelo outro. Claramente um filme de produtor - o próprio Thalberg supervisou a montagem, iniciando uma prática que o tornaria célebre no futuro -, *The Hunchback of Notre Dame* possuía já todas as características do filme-Thalberg: uma forte base de produção, suportada por um avultado investimento; uma presença forte dos actores (foi este o filme que projectou Lon Chaney); uma história prestigiante e reconhecida (clássica) na base do argumento; um polimento de produção que distinguia claramente o filme dos típicos produtos da Universal e o projectava para uma saída comercial obrigatoriamente pensada na zona dos filmes-A. Último e decisivo detalhe: nada disto se ficava a dever ao prestígio e aos talentos de um realizador (como acontecera, anteriormente, com Stroheim), mas à lógica anónima de um sistema⁴⁴ que assim encontrava, numa nova geração de produtores, a sua indesmentível racionalidade.

⁴⁴ Thalberg nunca reivindicou qualquer screen-credit (ao contrário do que mais tarde aconteceria com a generalidade dos outros produtores, a começar por Selznick). A única vez que o seu nome apareceu num genérico, foi a título póstumo, quando a MGM lhe

The Hunchback of Notre Dame foi, em 1923, o maior êxito comercial da Universal, e um dos maiores desse ano. Entretanto, e no termo de difíceis negociações com Laemmle - que, ao que parece, tinha gostado pouco das liberdades tomadas com a produção do filme, mau-grado o seu êxito comercial - Thalberg abandonava a Universal, a 15 de Fevereiro de 1923, aceitando um contrato com Louis B. Mayer, então produtor independente, e ia trabalhar para a Louis B. Mayer Productions, na qualidade de vice-presidente e de assistente de produção, com um salário de 600 dólares por semana (Schatz, 1988:28). No horizonte de ambos estavam as transformações sofridas naquela que viria a ser a maior companhia produtora de Hollywood: a Metro-Goldwyn, mais tarde, Metro-Goldwyn-Mayer. Como refere Etan Mordden, Thalberg tinha descoberto, nesse nevrálgico momento de fronteira entre uma primeira e uma segunda "idade" de Hollywood, que *"Laemmle nunca tinha planeado fazer filmes diferentes do Trust; porque, sobretudo, não era um produtor artisticamente independente"* (Mordden, 1988:326).

dedicou, significativamente (hipocritamente?), o último filme no qual havia exercido funções de produtor: *The Good Earth*. Em *The Last Tycoon*, Fitzgerald escrevia, a propósito do mesmo apreço pelo anonimato do produtor Monroe Stahr: *"Never wanted his name on pictures - 'I don't want my name on the screen because credit is something that should be given to others. If you are in a position to give credit yourself, then you do not need it'"*.

2. Integração: o tempo do "Leão" (e uma história de chupa-chupa)

Ao contrário da Universal, a Metro-Goldwyn era, em 1924, uma companhia que olhava de modo mais liberal (ia escrever progressista) as relações entre a distribuição e a produção. Tratava-se também de uma fusão entre duas empresas diferentes: a Metro Pictures, propriedade de Marcus Loew, outro dos sobreviventes da era dos *nickelodeons*, e a Goldwyn Pictures, absorvida pela Metro nesse ano de 1924, num negócio liderado por Nick Schenck, um dos mais influentes elementos do *staff* de Marcus Loew.

A Metro e a Goldwyn eram sociedades estruturalmente diferentes. Tal como a Universal, a Metro Pictures, por via da Loew's Incorporated, onde passara a estar integrada, desde 1919 - o ano de incorporação da Loew's Consolidated Enterprises -, era herdeira de uma visão comercial do cinema e da perspectiva de Marcus Loew que, à semelhança de Laemmle olhava os filmes pelo prisma do *box-office*, descurando relativamente a produção; no entanto, e demarcando-se nesse aspecto da Universal, a Metro Pictures dispunha de um bem montado dispositivo de distribuição, a que se vinha juntar a rede de salas da Loew's, composta, na quase totalidade, por salas-A, e que dominava integralmente o mais importante mercado americano: Nova Iorque (a sede da companhia estava

aliás situada no mesmo edifício do Loew's State Theater, um importante *picture palace* com capacidade para 3200 espectadores).

Ao contrário da Loew's-Metro, a Goldwyn era uma típica sociedade de produção, cujo património mais significativo era composto pelos importantes estúdios situados em Culver City⁴⁵, e terá sido isso que despertou o interesse de Nick Schenck. Com a Goldwyn, e a sua infraestrutura de produção, a Metro estaria em condições de abastecer a rede de distribuição das suas salas com o tipo de filmes que elas exigiam, e sem ter necessidade de recorrer às produções de independentes ou de companhias concorrentes (como a Paramount ou a First National, por exemplo).

No negócio imaginado por Schenck não estava, no entanto, incluída a gestão de Culver City, e depois da recusa de Sam Goldwyn, que havia recebido 5 milhões de dólares pela venda da companhia, Schenck, por intermédio de Robert Rubin - um

⁴⁵ Construídos em meados da década de 1910, os estúdios de Culver City albergaram a curta existência da unidade de produção dirigida por Thomas Ince para uma das mais fascinantes e efémeras companhias de Hollywood: a Triangle Film Corporation, dirigida por Henry Aitken e formada, em 1915, a partir de uma dissidência histórica na Mutual. Ince, Griffith e Sennett eram os três realizadores que passavam a dirigir as suas próprias unidades de produção na Triangle: "A política da Triangle era tornar Griffith, Ince e Sennett produtores de filmes, e não apenas realizadores. Tinham por isso o estatuto de directores gerais" (MacGowan, 1965:172). Depois da falência da Triangle, em 1918, os estúdios de Culver City foram adquiridos pela Goldwyn Company, passando, por isso, a fazer parte do património da MGM, em 1924.

dos principais executivos da Loew's - voltou-se para Mayer e para o seu vice-presidente Thalberg.

Mayer e Thalberg aceitaram a proposta de direcção da Metro-Goldwyn, e juntamente com Rubin passaram a constituir o núcleo de gestão da companhia. Louis B. Mayer foi nomeado Vice-Presidente e Gerente, Irving Thalberg, Segundo Vice-Presidente e Supervisor da Produção, e Robert Rubin, Secretário Geral. Mayer e Thalberg ficavam sediados em Culver City, Rubin em Nova Iorque, assegurando principalmente o bom estado de relações entre a Metro-Goldwyn e a Loew's. No contrato - extremamente aliciante - eram ainda fixados, para além dos salários (respectivamente, 1500, 650 e 600 dólares por semana), bónus de participação nos lucros da companhia: Mayer, Thalberg e Rubin repartiriam entre si 20% desses lucros, em diferentes percentagens: 53% para Mayer, 27% para Rubin e 20% para Thalberg.

A inauguração da companhia teve lugar numa grande cerimónia de gala, a 26 de Abril de 1924, e desde logo era evidente que, com a instalação da Metro-Goldwyn, alguma coisa de decisivo ia mudar no panorama de Hollywood e dos seus modos de produção. Se até aí, o termo "integração" tinha significado, essencialmente, uma resposta relativamente pouco estruturada às flutuações de mercado, definindo-se mais como efeito que propriamente como causa, a Metro-Goldwyn era, desde as suas fundações, em pleno momento de reestruturação

da indústria, uma companhia criada sob o espírito e o imaginário da integração. Isto significava, em termos práticos, a institucionalização do papel do produtor, que passava, muito simplesmente, a ser responsável, não só pela gestão global do estúdio mas, sobretudo, pelas características cada vez mais particulares e individualizadas dos seus "produtos" e a sua expressão comercial. A divisão de poderes entre Mayer e Thalberg reflectia, aliás, isto mesmo: ao primeiro, incumbia-lhe zelar pela boa saúde económica do estúdio, intervindo, sobretudo, em questões de política financeira geral (como, por exemplo, a aprovação anual dos planos directores do estúdio, negociados em Nova Iorque), e na gestão dos recursos humanos, nomeadamente o tratamento, por vezes nada fácil, das estrelas⁴⁶; ao segundo,

⁴⁶ Com bastante humor e, também, bastante razão, Thomas Schatz escreve a este respeito: "Louis Mayer mantinha as stars alinhadas e sob contrato, e Irving Thalberg mantinha-as ocupadas" (Schatz, 1988:44). No mesmo sentido, Casey Robinson, argumentista, afirmava: "A divisão do trabalho era absoluta. Mayer ocupava-se dos actores e procurava novos talentos. Tinha um génio tão grande para esse tipo de trabalho que as cenas no escritório dele dariam, só por si, Óscares da Academia. Ele era capaz de chorar, de implorar, de beijar, de amar, de odiar, de gritar - era capaz de tudo! E Thalberg fazia os filmes" (Greenberg, 1986:296). Para Joan Crawford, Mayer "era como um padre, um padre confessor; o melhor amigo que jamais tive. E penso que a maior parte das pessoas que, como nós, cresceram na Metro, podem dizer a mesma coisa. Sei que Judy Garland ou Lana Turner iriam sempre ter com ele, em primeiro lugar; sempre que houvesse algum problema. E ele nunca nos voltou as costas. Mesmo que estivesse no meio de uma conferência" (cit. por Gabler, 1988:211-212). Na realidade, a habilidade de gestão de Mayer ia muito para além desse restrito grupo. Por exemplo, James M. Cain, que escreveu para a MGM uma série de filmes, afirmou, numa curiosa entrevista a Peter Brunnette e Gerald Peary: "Mayer foi sempre muito agradável comigo. Tinha uma forma muito afectiva e amigável de nos

"Supervisor da Produção", cumpria-lhe assegurar o controle efectivo de cada produção, acomodando os filmes à imagem e aos interesses do estúdio. "*Mayer supervised, Thalberg produced*" (Mordden, 1988:90).

As acomodações de Thalberg são lendárias, e foram (são ainda) para muita gente de má memória. O sistema de Thalberg era globalmente de uma grande simplicidade, e também, de uma tenebrosa eficácia. Ensaiado durante o contrato com a Universal (nomeadamente com a sua produção mais "assinada" - *The Hunchback of Notre Dame*), esse sistema baseava-se numa articulação precisa entre duas importantes fases do projecto: a pré-produção, em particular, mas não em exclusivo, os aspectos que respeitavam ao argumento e ao *casting*, e a post-produção, esta última fase verdadeiramente distintiva do modelo-Thalberg, e que se caracterizava pela relação *preview-retake*. Traduzida em termos práticos, a *preview-retake* confrontava a última montagem com uma plateia típica do mercado em que o filme ia funcionar, submetendo-o depois - e consoante a reacção do público a essa projecção - a uma, ou a várias outras montagens e, até, à refilmagem de certas cenas que, ou não "funcionavam" simplesmente, ou eram consideradas "subaproveitadas" no quadro da economia narrativa-espectacular do filme em questão⁴⁷.

pegar pela mão" (Brunnette; Peary, 1986:121).

⁴⁷ Em rigor, o sistema de *previews* remonta, pelo menos, a 1914, quando a Mutual organizava projecções de controle junto do público

A *previem-retake* fez a celebridade de Thalberg, e contribuiu para o êxodo de alguns importantes realizadores da Metro, incoformados com o controle e manipulação a que o estúdio os sujeitava. Para autores como Maurice Tourneur e Stroheim (exemplo maior a que aludiremos com mais precisão), o sistema de Thalberg sacrificava, directamente, um antigo modelo de concentração artística (realizador, autor,

antes de dar luz verde à tiragem de cópias para distribuição. Tornou-se, a partir dessa altura, numa prática bastante usual dentro da indústria, abrangendo uma grande variedade de filmes e realizadores (de Griffith a Harold Lloyd, de Chaplin a Stroheim). Eileen Bowser conta como Griffith assistia à estreia de *Intolerance* nas principais cidades, cortando as cópias nas próprias cabines de projecção, consoante as reacções do público: "o resultado era que a cópia mostrada em Boston não era necessariamente igual à cópia mostrada em Nova Iorque, nem nenhuma delas igual à montagem feita no negativo original" (Bowser, 1966:iii). A este respeito, Koszarski escreveu que "Griffith via os seus filmes como obras abertas e, por essa razão, o copyright do negativo era feito fotograma a fotograma, no *United States Copyright Office*" (Koszarski, 1990:137). Antecipando muitas das práticas modernas e correntes, Harold Lloyd chegava a fazer gráficos da reacções do público, de forma a articulá-las melhor com os diferentes momentos do filme. Quanto a Stroheim, um crítico do *Film Spectator*, de 17 de Maio de 1928, comparava as versões de *The Wedding March* que tinha visto em Anaheim e Long Beach, preferindo a segunda (cit. por Koszarski, 1990:135). Apesar desta generalização industrial do sistema de *previews*, Thalberg, no entanto, é o primeiro produtor a estabelecer a *preview* como um passo essencial e, obrigatório, da post-produção, e a incluir uma verba no orçamento do filme para as eventuais *retakes* (cfr. Staiger, 1985a:152-3). Por este motivo, Culver City era também chamado de "Retake Valley" e sobreviveu até hoje a anedota, segundo a qual, os filmes da MGM não era feitos, mas refeitos: "Filmávamos sempre com a ideia de que teríamos de refazer, pelo menos vinte e cinco por cento do filme. Para eles um filme rodado e montado não estava acabado. Era apenas um primeiro esboço", referiu Clarence Brown, um dos mais respeitados (e respeitadores) realizadores da MGM, responsável - juntamente com Thalberg, Mayer e o operador William Daniels - pela "produção" de Greta Garbo (cit. por Gabler, 1988:224).

montador, produtor), representado pela tradição da Triangle, a um modelo de efectiva integração económica⁴⁸. Esse afrontamento iria assumir, no resto da década (e, pontualmente, com a introdução do sonoro, que contribuiu em grande parte para o reforço da posição do produtor⁴⁹), proporções dramáticas.

⁴⁸ Os modelos de gestão da indústria cinematográfica americana mudaram profundamente entre 1897 e 1914. Num excelente ensaio dedicado a este tema (Staiger, 1985a), Janet Staiger estabeleceu uma cartografia das modalidades de gestão mais características desse período. Entre 1896 e 1907, e sob um contexto predominantemente tecnológico (lembramos a guerra das patentes a que anteriormente aludimos), o sistema de produção converge e é claramente dominado pela figura do operador de câmara, e é entre os mais notáveis de entre eles que se encontram, também, os principais "directores" deste período: Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer e, sobretudo, Edwin Porter. A divisão do trabalho é predominantemente social, e ao operador cabe fazer as escolhas fundamentais (história, cenários, adereços, pessoas) e, evidentemente, a tarefa de os fotografar e, mais tarde, de os montar. Após 1907 (e mesmo um pouco antes disso), algumas companhias começam a contratar realizadores, no sentido próprio do termo, quer dizer, homens com experiência profissional no teatro, e habilitados à direcção de actores, requisito que se tornava indispensável com o peso comercial determinante que as "histórias" e a sua expressão dramática começavam a ter. No novo sistema, baseado num princípio de divisão técnica do trabalho, a componente técnica da fotografia dissociava-se do trabalho de encenação, com o realizador a tomar a responsabilidade e a direcção de todos os elementos "artísticos" (muitas vezes até da própria luz, como o atesta o trabalho de Griffith, na Biograph, de parceria com Bitzer (cf. Gish, 1969)). Uma versão aperfeiçoada deste modelo passaria a ser implementada a partir de 1909, com a instalação de diferentes unidades autónomas, dirigidas pelo realizador, e localizadas em pontos diferentes, evitando, portanto, as demoras com a modificação de exteriores, por vezes muito distantes. (Mais tarde, algumas destas unidades sobreviveriam no interior do sistema centralizado de produção. Como exemplos clássicos, podem apontar-se as unidades dirigidas por Lubitsch e Sternberg para a Paramount, um estúdio particularmente sensível e permeável a este aspecto).

⁴⁹ O cinema sonoro introduziu outro tipo de variáveis, de natureza humana e tecnológica, tornando muito mais complexos os sistemas

A gestão Mayer-Thalberg revelou-se extraordinariamente proveitosa, tanto para o papel de liderança que a companhia passou a adquirir no naipe das *majors* - contando apenas com seis anos de existência, em 1930 -, como para as receitas de bilheteira da Loew's, situação aliás perfeitamente documentada pela mudança do nome da firma de Metro-Goldwyn para Metro-Goldwyn-Mayer, pelos sucessivos contratos (e

tradicionais de divisão técnica do trabalho e os respectivos modelos de administração. De um modo geral, pode dizer-se que a conjuntura dos anos 30 contribuiu para diluir a importância do produtor como chefe do estúdio, ao mesmo tempo que aumentava o seu poder junto dos filmes pelos quais era directamente responsável. Num artigo publicado no *Motion Picture Herald*, de 15 de Agosto de 1931, Florabel Muir afirmava que "*os bons filmes não são manufacturados, mas criados*" (cit. por Staiger, 1985b:320); isto quer dizer que a qualidade de um filme dependia, cada vez mais, da sua individualização em relação à massa de filmes produzidos pelo mesmo estúdio. As especificações do diálogo, por exemplo, obrigavam a uma crescente diferenciação dos filmes, o que punha enormes problemas a um modelo de gestão baseado na figura de um produtor central, responsável por tudo quanto o estúdio produzia. Os novos modelos de gestão são, portanto, baseados, numa fragmentação racional desse poder central, dando maior autonomia às unidades de produção dirigidas por cada produtor. Uma nova geração de produtores executivos, que passam a exigir o *screen credit* no genérico dos seus filmes - David Selznick, Hal Wallis, Arthur Freed, Pandro S. Berman - forçam uma diferenciação cada vez maior da produção dentro do mesmo estúdio e dão um rosto (um estilo) cada vez mais nítido e singular (especializado) à própria actividade de produção, que se torna, assim, personalizada. Esta nova situação chega a gerar alguns equívocos humilhantes: quando *Casablanca* ganhou o Óscar para o melhor filme, em 1943, Jack Warner, responsável pelo estúdio, e Hal Wallis, responsável directo e pessoal pela produção do filme (e como tal indicado no genérico - *produced by* -), acharam-se ambos no direito de receber a estatueta e levantaram-se os dois quando o filme vencedor foi anunciado no banquete da Academia. Jack Warner ganhou a corrida ao palco mas, volvidos poucos dias, perdia a assistência do seu principal produtor (o qual, segundo rezam as crónicas, "*nunca chegou a recuperar do choque*" (Schatz, 1988:314)).

aumentos) de Mayer e Thalberg (em 1926, Thalberg ganhava já 2000 dólares por semana, com direito a um bônus anual de 400 000), e pelo reforço do *staff* de executivos de Culver City, principalmente com os contratos dos chamados *Thalberg men* (Harry Rapf, Bernie Hyman, Hunt Stromberg, Al Lewin e Paul Bern), cuja principal função era vigiar a fase de rodagem dos filmes, coisa que Thalberg se excusava normalmente a fazer⁵⁰.

A chave deste sucesso da MGM - comprovado pela própria evidência dos números⁵¹ - deve-se, em larguíssima medida, à acção de Thalberg, ao modo como soube pôr em prática e impôr um imaginário de produção de características muito próprias, e sobretudo como soube passar para dentro dos filmes, e por sobre as diferenças de argumento, actores e realizadores (e muitas vezes contra eles), uma atmosfera-MGM cuja força, e identidade, talvez só tenha sido igualada pela Warner, e por razões distintas, como adiante veremos. Em suma, o nome Thalberg significa, para a elaboração de uma história dos modos de produção do cinema clássico americano, e para a constituição da identidade do nome-Hollywood, um conjunto de

⁵⁰ Sobre a especialização de cada um dos associados de Thalberg, vd. Schatz, 1988:44-45.

⁵¹ Em 1931, a MGM obtinha 6.3 milhões de dólares de lucros, o mesmo resultado alcançado pela Paramount, mas conseguia-o com menos 16 filmes (46 contra 62). No ano seguinte, a Paramount não resiste aos efeitos da crise que chegava à indústria, e obtinha um resultado negativo um pouco superior aos 20 milhões, enquanto a MGM realizava ainda um saldo positivo de 3 milhões, com cerca de metade dos filmes (65 para 39) (Finler, 1988:484 e 500).

práticas que implicam uma intervenção activa (e muitas vezes decisiva) do produtor e, consequentemente, uma crescente responsabilização do seu papel face aos filmes propriamente ditos.

De *Ben-Hur* e *Greed* a *The Good Earth* e, sobretudo, *Grand Hotel*, que define, para Mordden, a própria MGM - a sua visão do mundo e do cinema (com o seu décor de estúdio - o Grand Hotel - fechado e concentracionário, inteiramente desenhado por Cedric Gibbons e fotografado por William Daniels, o maior operador do estúdio e as suas duas grandes *stars*: Garbo e Crawford, vestidas pelo costureiro Adrian e acompanhadas por Wallace Beery e os irmãos Barrymore), Thalberg descobriu as virtudes criativas da produção e, correlativamente, a possibilidade de, através dela, realizar o imaginário de um estúdio, dando-lhe uma presença e uma identidade. Antes de procurar (ou poder ser) qualquer outra coisa, um filme da MGM era, antes de mais, um veículo da própria MGM, a imagem do estúdio, actualizada, pelo produtor, em cada linha de diálogo, em cada opção de *cast*, em cada plano, em cada corte, em cada filme. Depois de Thalberg, o estúdio de Hollywood deixava de ser uma estrutura produzida pelos filmes, de um modo mais ou menos anárquico, tornando-se a figura abstracta e, por isso, pensável, de uma identidade corporativa que se sobrepõe e determina a natureza e a qualidade dos produtos que fabrica: filmes, claro, mas também *stars*, argumentistas,

realizadores, técnicos e tecnologias, decóres, atmosferas, quer dizer, mundos. A palavra-chave talvez seja mesmo esta: Mundo. Porque se um filme é, sempre, uma visão dele, os sucessores de Thalberg terão, por responsabilidade, imaginá-lo e, justamente, produzi-lo, enquanto entidade lógica e coerente. Sob esta nova ordem, o destino de muitos realizadores e actores americanos será grandemente determinado pela forma como forem (ou não) capazes de filmar (de realizar) o mundo que os produtores idealizaram, como forem (ou não) capazes de o interpretar e lhe dar corpo. Quanto ao estúdio, propriamente dito, nunca mais voltaria a ser um simples dispositivo técnico-industrial, suficientemente apetrechado, uma fábrica; pela mão dos art directors (cuja relação com a produção perdurou até hoje), nas formas, nas texturas e nas cores, passou a ser a demonstração efectiva da consistência de um mundo inteiramente produzido e padronizado.

"Pelo menos uma vez por dia, Thalberg descia as escadas para visitar o estúdio. Ao contrário de muitos produtores que se deslocavam sempre com uma multidão atrás, ele preferia fazer esta volta sozinho. Começava, geralmente, por comprar um chupa-chupa na cantina do estúdio; o médico tinha-lhe recomendado que chupasse rebuçados, por causa da energia. Entrava rapidamente no estúdio, ficava junto à porta durante

uns minutos a observar o que se passava, e depois partia sem mais cerimónias" (Thomas, 1969:111).

IV

FIGURAS (1)

(A Forma e o Uniforme)

*Naturally, I like drama... tragedy...
But the producers don't like it...
They like only what brings money,
and in my youth I hated money, although today..."*

Erich von Stroheim, Bruxelles, 28 Novembre 1955

*"I, more than any single person in Hollywood, have my
finger on the pulse of America.
I know what people will do and what they won't do"*

Irving Thalberg a Charles MacArthur, 1931

A atormentada produção de *Greed*, de Erich von Stroheim, e a produção do seu quase contemporâneo *The Big Parade*, de King Vidor, susceptibilizam uma interessante análise comparativa. Ambos produzidos pela MGM, ambos supervisionados por Thalberg, *The Big Parade* e *Greed* são, no entanto, e a múltiplos níveis, filmes opostos. Se *The Big Parade* é o filme da integração e da luz, por excelência, a demonstração dos efeitos mais esperados e espetaculares do modelo idealizado por Thalberg, *Greed* é o filme da exclusão e da sombra, a revelação do que inexoravelmente ficou fora desse modelo, com consequências particularmente dramáticas para a carreira de Stroheim, mas também para a história do Cinema, que assim terá assistido ao princípio do fim do trajecto de um dos seus maiores autores (e seguramente o maior no cinema americano, juntamente com Griffith, Chaplin e Ford).

Não obstante o interesse da comparação ser diversificado, é principalmente no modo como os dois filmes reflectem as opções de Thalberg, da MGM e, de uma forma mais geral, as ideias do *studio system* que é necessário insistir. Sobretudo para que se não perca o sentido crucial do novo papel do produtor no complexo organigrama da produção americana, como um operador de escolhas efectivas que têm sobre os filmes feitos e não feitos um peso material decisivo.

Greed não era, de raiz, um projecto MGM. Depois dos confrontos com Thalberg na Universal, ensaiados durante a produção de *Foolish Wives*⁵² e efectivados durante a rodagem de *Merry-go-Round*⁵³, Stroheim tinha assinado com a Goldwyn Pictures um contrato para a produção de *Greed*⁵⁴, uma adaptação

⁵² Numa batalha que Thalberg perdeu, parcialmente, devido ao grande apoio que Stroheim tinha, por parte de Carl Laemmle.

⁵³ Que, desta feita, Stroheim não chegaria a terminar, despedido por Thalberg e substituído por outro realizador: Rupert Julian. Um interessante comentário a esta atitude histórica de Thalberg foi feita por outro produtor, David Selznick: "Creio ter sido a primeira vez que um realizador foi despedido. Foi preciso muita coragem e determinação. Thalberg tinha só vinte e dois anos. Nessa altura, um negócio de centenas de milhar de dólares podia afundar uma companhia, em especial uma companhia não muito forte. Certamente que, de um ponto de vista meramente criativo, não posso apoiar a substituição de von Stroheim por Rupert Julian, mas von Stroheim era completamente indiferente às questões do dinheiro, e podia ter dispendido milhões sem que ninguém o parasse" (cit. por Brownlow, 1968:424). O que é bastante impressionante neste caso - que voltaremos a comentar - é o facto de Thalberg ter, provavelmente, pensado, desde o início, que *Merry-Go-Round* seria o filme em que ele despediria Stroheim, recusando a sua participação como actor, o que lhe vedava qualquer hipótese de intervenção futura sobre o filme. Penso que esta atitude vai muito para além da simples "vingança" pessoal sobre a derrota parcial de *Foolish Wives*.

⁵⁴ O contrato de Stroheim com a Goldwyn era bastante complexo. No extenso documento de 26 páginas, datado de 15 de Dezembro de 1922, Stroheim era contratado por um ano, comprometendo-se a entregar 3 filmes dentro desse período (intervindo no terceiro como actor). Cada filme deveria ter entre 4500 e 8500 pés, e respeitar um tecto orçamental de 175 mil dólares (sendo que todos os custos para além desse tecto seriam suportados pelo próprio Stroheim, ficando a companhia autorizada a reduzir-lhe a sua percentagem - de 25% - nas receitas). Entre os projectos que Stroheim tinha entre mãos, na altura do contrato, contavam-se *Greed* e *The Merry Widow*, uma adaptação da opereta de Leon, Stein e Lehar (que realizaria, posteriormente a *Greed* e já sob a produção directa de Thalberg); Stroheim sempre foi pouco entusiasta deste filme, e numa apresentação pública, no Palácio de Belas-Artes de Bruxelas, em 28 de Novembro de 1955, declarou: "Ele (o produtor) tinha comprado os

de *McTeague*, o romance naturalista de Frank Norris⁵⁵. *Greed* havia, portanto, transitado da Goldwyn Pictures para a Metro-Goldwyn, no meio do negócio global que Schenck tinha realizado em 1924, e que já anteriormente referimos. Stroheim - agora sob contrato na MGM -, enfrentava de novo Thalberg, mas já sem o apoio e a admiração de Carl Laemmle, que outrora lhe tinham permitido terminar *Foolish Wives*, na Universal, num ambiente de paz relativa⁵⁶. Na altura da consolidação do

direitos por muito dinheiro, dólares, não francos belgas... e só tinha um título, uma vez que o sucesso de *The Merry Widow* estava na música. A história era ridícula, ou quase ridícula. Naturalmente que eu não o quis fazer" (Stroheim, 1955:76). Para além disso, e numa fórmula contratual modelar (e a vários níveis premonitória), a Goldwyn determinava que "nenhum destes filmes pode ter um carácter mórbido, macabro ou ofensivo" (cf. Koszarski, 1983:116).

⁵⁵ *McTeague: A Story of San Francisco* foi publicado em 1899. Depois da publicação do romance, Frank Norris emparceirava com Stephen Crane, Theodore Dreiser, Upton Sinclair e Jack London, como um dos maiores nomes do realismo e do naturalismo literário americano. O romance de Norris tinha já constituído a base para o argumento de um filme anterior (com 5 rolos), datado de 1916: *Life's Whirlpool*, realizado por Barry O'Neill, e interpretado pela actriz russa Fania Marinoff e por Holbrook Blinn. Foi um filme de má memória nos anais da crítica americana, e o *Saturday's Evening Mail*, de 8 de Janeiro de 1916, lamentava o seu "repelente" realismo e a "abundância de grandes planos". No testemunho que fez da única projecção integral de *Greed*, o jornalista Idwal Jones, crítico de teatro do *Daily News* de San Francisco, refere-se também a esta versão de modo pouco simpático (cfr. Jones, 1924:339).

⁵⁶ Stroheim gozava junto de Laemmle de um ascendente significativo. Depois da estreia de *Blind Husbands*, que obteve um estrondoso sucesso de bilheteira, Laemmle fez publicar na imprensa a seguinte declaração: "Em todos os meus anos como produtor dos melhores *photoplays* que a arte criou, nunca conheci divertimento mais encantador que este extraordinário drama artístico, escrito e dirigido até ao detalhe mais preciso por Erich von Stroheim que, além do mais, interpreta o papel principal" (cit. por Thomas, 1969:48). Eram esses também os termos triunfais com que a Universal

negócio-Schenck, e da criação da MGM, *Greed* estava já filmado e montado. A primeira versão entregue ao estúdio, por Stroheim (que supervisionara, como habitualmente, a montagem), tinha 42 rolos, o equivalente a nove horas e meia de duração⁵⁷, e era unânimemente considerada como indistribuível pela Goldwyn Pictures (a começar por Joe Godsol, presidente do estúdio, que acompanhara directamente a

publicitava o filme, antes mesmo do termo da rodagem. Num cartaz colocado na esquina da Broadway e da Rua 44 podia ler-se num anúncio luminoso:

"O PRIMEIRO FILME QUE IRÁ CUSTAR UM MILHÃO DE DOLARES,
CARL LAEMMLE
ERICH VON STROHEIM
FOOLISH WIVES
CUSTOU ATÉ AGORA 852.347 DOLARES"

Apesar da publicidade enganosa (*Intolerance*, por exemplo, havia custado um pouco mais do que isso), não deixa de ser significativo o apoio institucional da Universal ao seu realizador de prestígio: Stroheim (Marion, 1966:34).

⁵⁷ Números confirmados por uma célebre projecção, realizada a 12 de Janeiro de 1924, perante uma plateia restrita, na qual estava presente Idwal Jones - então jornalista do *Daily News* de San Francisco -, que fez a reportagem da projecção para a edição de sábado do jornal. A projecção durou das 9 e 30 da manhã, até às 7 da tarde, e estavam presentes, para além de Idwal Jones, o jornalista Harry Carr, do *Los Angeles Times*, um dos apoiantes reconhecidos de Stroheim, Carmel Myers e Aileen Pringle, duas actrizes de San Francisco, Joseph Jackson, publicitário e presidente da Wampas e Fritz Tidden, adjunto de Stroheim. Aparentemente, terão sido estas as únicas pessoas a terem acesso à versão original de *Greed* (à montagem Stroheim, portanto), apesar das múltiplas indicações não confirmadas, da existência de outras cópias, e reportadas no volume de Weinberg (Weinberg, 1973). A projecção teve lugar em Culver City, nos estúdios da MGM (cfr. Jones, 1924). Entretanto, Mordden (Mordden, 1988:92) reportou que Irene Mayer Selznick (filha de Louis Mayer e esposa de David Selznick) teria assistido a uma projecção da versão longa de *Greed* - o que leva a crer que o pai o tivesse também feito -, que teria achado "uma obra-prima, em muitos sentidos, com algumas partes particularmente arrebatadoras mas que, no conjunto, era uma experiência estafante".

produção do filme). Quando *Greed* transitou para a MGM, tinha também acumulado um déficit que rondava o meio milhão de dólares (o que excedia, em muito, o *plafond* do estúdio para os filmes-A) e permanecia um problema por resolver, até porque Stroheim se recusava a tocar na montagem "de compromisso" que tinha realizado - completa a 18 de Março de 1924 (Koszarski, 1983:142) -, e que comportava apenas 22 rolos, cerca de metade dos iniciais 42.

Thalberg tinha, no entanto, uma maneira de lidar com estas situações. Pouco depois de ter decidido pegar em *Greed*, e de lançar mão de uma arma estrategicamente poderosa que o estúdio dispunha, e que se viria a revelar, nos anos subsequentes, a mais perigosa das rotinas: os realizadores sob contrato, Thalberg "aconselhou" Rex Ingram - que tinha acabado *The Arab* - a remontar *Greed*⁵⁸. Ingram cortou à montagem de Stroheim cerca de uma hora, o que estava ainda longe, no entanto, de acomodar o filme às necessidades de uma potencial estreia comercial, pelo menos nos moldes usuais na

⁵⁸ A informação provém de Schatz (Schatz, 1988:34): "Quando Rex Ingram acabou *The Arab*, Thalberg pediu-lhe para trabalhar em *Greed*, e Ingram cortou mais uma hora ao filme antes de partir para França". As fontes não são, no entanto, unânimes a este respeito. Alguns crédito merece a versão que Stroheim deu do episódio, numa carta dirigida a Peter Noble, e publicada por este (Noble, 1950:52). Grande amigo de Ingram, e perante as pressões do estúdio, Stroheim, incapaz de encurtar mais a montagem, teria enviado clandestinamente para Nova Iorque, a versão de 24 rolos, que constituía a sua última montagem, pedindo a Ingram que o reduzisse. Segundo MacCann (MacCann, 1989:202), Grant Whytock, sob a supervisão de Ingram, teria reduzido a versão de 24000 pés para 18000.

MGM (Thalberg e Mayer, de resto, poucas razões deviam ver para mudar esses hábitos por causa de um filme como *Greed*, recusando, nomeadamente, fazê-lo sair em duas partes, o que havia sido proposto por Stroheim a Thalberg, anteriormente, quando da montagem de três horas e meia de *Foolish Wives*⁵⁹). Em seguida, seria a vez de June Mathis, chefe do departamento de montagem da MGM, e braço direito de Thalberg, cortar ainda 2000 pés, passando o filme a ter 16000; finalmente, Joe Farnham, sob a directa supervisão de Thalberg e Harry Rapf, estabeleceu a montagem comercial definitiva, com 10212 pés, o equivalente a 10 bobines. "Mayer, entretanto, passou-o a um montador, um homem que ganhava trinta dólares por semana, (referência a Farnham) um homem que nunca tinha lido o livro ou o guião, e em cuja cabeça só havia espaço para o chapéu. Ele arruinou a totalidade do meu trabalho de dois anos" (Stroheim, cit. por Noble, 1950:52).

Ao contrário de *Greed*, *The Big Parade* foi, para a MGM, um filme sem problemas. Inicialmente pensado como uma produção relativamente modesta, originalmente orientada para o lançamento de uma das estrelas masculinas da companhia - John Gilbert⁶⁰ - *The Big Parade* transformou-se no grande êxito

⁵⁹ A solidariedade de Laemmle não foi capaz de resistir à tenacidade de Thalberg que acabaria por "encurtar" *Foolish Wives*. Dos 21000 pés da versão montada por Stroheim, apenas 14000 foram mantidos, na versão estreada comercialmente.

⁶⁰ É importante perceber que falar num sistema de estúdios é falar, obrigatoriamente, de um sistema de estrelas; a história de Hollywood passa, necessariamente, pela articulação, por vezes

comercial da MGM, em 1925: com um orçamento que rondou os 250000 dólares (metade do déficit de *Greed*), o filme, entretanto estreado a 19 de Novembro de 1925, no Astor Theater de Nova Iorque, e no Grauman's Egyptian de Hollywood, realizaria uma receita de bilheteira de cerca de 15 milhões,

conflituosa, entre o conceito de estúdio e o conceito de estrela, e as relações de força e poder entre ambos. O proxenetismo e a pouca moralidade do sistema eram, a este nível, notórios: a star era encarada como um verdadeiro capital humano de que o estúdio dispunha e do qual podia fazer, mais ou menos, o que bem entendesse, durante o tempo em que vigorasse o contrato-tipo de sete anos, que era regra em Hollywood (e sobre o qual Billy Wilder construiria uma farsa genial e subtil - tomando o casamento por alegoria - em *The Seven Year Itch*, o filme que escreveu e dirigiu para a Fox, em 1955, com Marilyn Monroe). A história de cada estúdio está cheia de cicatrizes, provocadas pela turbulência desta relação. Como se compreende, no entanto, a star era um produto inteiramente fabricado pelo estúdio, tendo por base certos elementos "naturais": nuns casos, o rosto, noutros, os seios, noutros, a dança ou a juventude ou a voz ou, até, o talento (Katharine Hepburn). Uma das formas de produzir uma star era, precisamente, a produção regular de star-vehicles, isto é, filmes que tinham quase por objectivo exclusivo, aumentar a cotação de um actor e de uma actriz e, com isso, aumentar o próprio património do estúdio que era seu proprietário por um tempo limitado. Um exemplo extraordinário desta prática foi a vaga de filmes protagonizados por crianças que fizeram história na MGM (que era, aliás, o estúdio mais sensível a esta questão), a partir de meados da década de 30 (Freddie Bartholomew, Deanna Durbin, Jackie Cooper e, sobretudo, Judy Garland e Mickey Rooney). Sobre a genealogia do star-system, vd. Koszarski, 1990:259 e sq. e, particularmente, sobre a concorrência entre o nome da star e a marca da casa produtora, 102 e sq.. Uma discussão dos mais interessantes pressupostos de que Koszarski se faz herdeiro, pode encontrar-se em DeCordova, 1985. Um estudo clássico sobre o papel, o estatuto e os efeitos do star-system é o ensaio de Morin (Morin, 1972), em especial o capítulo sobre a star e o actor, onde Morin compara a teoria da tipagem de Eisenstein às práticas de typecasting (aproximação entre o actor e a personagem) no cinema americano (pp. 112-120). Finalmente, Virilio propõe uma leitura extremamente interessante das formas como a imagem da star se proporciona à logística da percepção de Hollywood (Virilio, 1984:53-58).

com uma permanência em cartaz de 96 semanas. Ao lado deste aspecto meramente comercial - que não terá deixado, no entanto, de causar profunda impressão nos executivos da MGM e da Loew's, e da indústria em geral⁶¹ - *The Big Parade* - e é esse o ponto que aqui nos interessa - tornava visíveis os artefactos materiais desse sucesso, evidenciando a composição de uma receita formal que a MGM tomaria por modelo nos anos imediatamente posteriores.

Curioso é verificar que, na raiz dos dois filmes, não estão, à partida, projectos muito diferentes, e nem a base dos posicionamentos estéticos de Stroheim e Vidor parece suficientemente distinta para justificar destinos tão drasticamente opostos. Ambos marcados por uma forte concepção realista do cinema (*The Crowd*, *Show People*, *Street Scene* e o mítico *Hallelujah!*, realizados imediatamente a seguir, confirmavam definitivamente as preocupações de Vidor por um cinema de assinalável temática "social"), os universos de

⁶¹ O próprio King Vidor se referiu à grande aposta estratégica em que se tornou *The Big Parade*: "A produção de *The Big Parade* custara duzentos e cinquenta e cinco mil dólares. O filme catapultou John Gilbert para o estatuto de vedeta maior, e empurrou Renée Adorée e Karl Dane para o tapete da fama. Esteve em exibição no Astor Theater da Broadway durante dois anos e, só nesse teatro, fez dois milhões e meio de dólares em receitas. Esteve 6 meses no Grauman's Egyptian, em Hollywood. Em poucos anos tinha rendido mais de quinze milhões de dólares e garantira à Metro-Goldwyn-Mayer um começo extremamente sólido, o que, juntamente com *Ben-Hur*, acabou por dar à companhia um lugar cimeiro. Irving Thalberg foi considerado como o maior génio da produção em toda a indústria; Laurence Stallings foi elogiado pela sua história original; e eu próprio passei a estar incluído no grupo dos realizadores de topo" (Vidor, 1952:125).

Stroheim e Vidor divergem, no entanto, no campo da expressão fílmica e, em particular, no domínio de uma certa reflexividade do dispositivo e nas modalidades de visão que por ele são fundadas. De certa maneira, Vidor e Stroheim polarizam a lição de Griffith⁶² em direcções virtualmente opostas: para o primeiro, tratava-se de conformar a realidade a uma dramaturgia reconhecível nas suas regras e na sua performatividade; para o segundo, e inversamente, tratava-se de deformar a intencionalidade dos modelos, em proveito de um projecto em que a dramaturgia é produto de um modo de olhar, o que torna falível, portanto, a exigência de previsibilidade imposta pelo estabelecimento funcional do estúdio.

⁶² Refiro-me, sobretudo, às opções naturalistas do cinema de Griffith e de como as suas formas (épicas ou melodramáticas) se recortam, sistematicamente, contra a visibilidade de um fundo social. Segundo Elaine Mancini este facto, que influenciaria, de modo determinante, todo o cinema americano, tem óbvias relações com a literatura americana do século XX e, especialmente, com as obras de Dreiser, Sinclair, London e, especialmente, Norris (cfr. Mancini, 1984). Stroheim, recorde-se, foi assistente de Griffith em *Birth of a Nation* e em *Intolerance* (ao lado de Tod Browning e W.S. Van Dyke) e funcionou como "conselheiro militar" na rodagem de *Hearts of the World*. Stroheim prestar-lhe-ia um curioso tributo, numa emissão radiofónica do Canal 3 da BBC, em 30 de Dezembro de 1948 (Stroheim, 1948). Nesse belíssimo e emocionado texto, Stroheim reconhece a Griffith o seu papel de "PIONEIRO DO CINEMA" (o ênfase é o do texto). Gavin Lambert (Lambert, 1953) examina em pormenor esta relação genealógica de Stroheim a Griffith: "Se Griffith criou uma parte do 'moderno' cinema americano, em vários dos seus filmes curtos, Stroheim criou a outra com Blind Husbands, o seu primeiro filme" (Lambert, 1953:166).

1. A 'Verdade' da Condição Humana

Ao tomar entre mãos o romance de Frank Norris, Stroheim fidelizou-se à escrita e optou por o filmar, página a página. Depois do genérico de abertura, e de um cartão que anuncia: *"From the American Classic"*, o primeiro plano de *Greed* é mesmo um plano sobre a capa do livro de Norris - *McTeague* -. O livro abre-se, então, deixando-nos ver, na página aberta a seguinte citação: *"I never truckled; I never took off the hat to Fashion and held it out for pennies. By God, I told them the truth. They liked it or they didn't like it. What had that to do with me? I told them the truth; I knew it for the truth then, and I know it for the truth now. FRANK NORRIS"*⁶³

Não se tratava portanto de um projecto de adaptação, no sentido habitual que o conceito recobre na terminologia técnica do cinema, mas de uma equivalência visual⁶⁴; o

⁶³ Embora o texto citado não seja de *McTeague*, mas de um pequeno ensaio de Norris sobre o romance histórico - *"The True Reward of the Novelist"* - publicado em 1903 e integrado na colectânea *Essays in Authorship* (Pratt, 1972).

⁶⁴ Ao contrário do procedimento habitual das "adaptações", que em regra sacrificavam (e sacrificam) partes do romance, focalizando o argumento nas acções principais, o trabalho literário de Stroheim acrescentou ao romance um extenso prólogo, onde se explica como *McTeague*, o personagem principal, chega a San Francisco, ao famoso consultório da Polk Street. Um interessante comentário a esta operação pode ser encontrado em Koszarski (Koszarski, 1983:131), e, sobretudo, no trabalho exaustivo de Lotte H. Eisner (Eisner, 1959a e 1959b), que confrontou o romance de Norris com o guião de Stroheim e com o filme propriamente dito.

argumento de *Greed*, a sua definição materialmente cinematográfica, tornava-se assim perversamente dependente de uma "vontade de mostrar" (Bazin, 1952:26), de uma resistência em acomodar a trajectória realista do romance às articulações dramáticas de um procedimento de montagem.

Onde Vidor afirma, magistralmente, a maturidade formal do sistema, com um poderoso movimento de isolamento (físico, mas sobretudo afectivo) do personagem, extirpando-o, por assim dizer, ao fluxo da realidade⁶⁵, Stroheim contamina a representação de *Greed* por uma pluralidade dispersiva de narrativas paralelas (os célebres *counter-plots* brutalmente sacrificados na versão distribuída comercialmente⁶⁶), recusando, entre outras coisas, uma clareza hierárquica na definição dos protagonistas, o que o sistema (sistema de estrelas, convém lembrá-lo) jamais lhe perdoaria.

⁶⁵ Que acabaria por ser, exactamente, o tema central de *The Crowd* e a principal justificação para o genial movimento de câmara do início, que surgiu, para Deleuze, como o exemplo típico da natureza essencialmente móvel da percepção cinematográfica (que é, neste caso, uma percepção extractiva): "a percepção cinematográfica opera de forma contínua, num único movimento, de que as próprias paragens fazem parte integrante, como vibração. Veja-se o célebre plano de 'A Multidão' de King Vidor, que Mitry designou como 'um dos mais belos travellings de todo o cinema mudo': a câmara avança, contra o movimento da multidão, dirige-se para um arranha-céus, sobe até ao vigésimo andar, enquadra uma das janelas, descobre um espaço cheio de secretárias, entra, avança até se deter junto a uma secretária atrás da qual está o herói" (Deleuze, 1983:36-37).

⁶⁶ Para uma descrição sistemática do material cortado de *Greed* vd. Weinberg, 1972:19-20.

Greed contraria assim, e em pelo menos três sentidos, a ordem que consolida a racionalidade do sistema de estúdios, no início da década de 20:

- pela recusa em assumir uma inteligência técnica-formal, traduzida pela prioridade dada aos códigos narrativos de montagem e *découpage*, contrapondo a esse sistema, não por uma força de expressão mas pela própria evidência das matérias, o valor "primitivo" da *mise en scène* como motor fundamental da representação. A este respeito, e no mais belo ensaio escrito sobre a obra de Stroheim, Bazin afirma: *"Ele assassina a retórica e o discurso para fazer triunfar a evidência; sobre as cinzas da elipse e do símbolo, vai criar um cinema da hipérbole e da realidade; contra o mito sociológico da vedeta, herói abstracto, ectoplasma dos sonhos colectivos, vai reafirmar a incarnação mais singular do actor, a monstruosidade do individual. Se fosse preciso caracterizar numa única palavra, forçosamente aproximativa, o contributo de Stroheim, veria nele uma revolução do concreto"* (Bazin, 1948:26). Pode assim dizer-se que a performatividade industrial de narrativização do real tropeça, no sistema-Stroheim, na complexidade do próprio real. A essência do plano stroheimiano - com a recuperação dos valores plásticos e dramáticos ligados à profundidade de campo - não se manifesta, simplesmente, por uma contraposição linguística, e singular, às regras dominantes, mas por uma

precedência natural da informação visual no processo de absorção (e julgamento) da realidade. À síntese clássica e sistémica, Stroheim opõe um movimento geral de análise, possível, unicamente, com uma complexificação e uma intencionalidade do plano; "*E vê-se bem que o que Stroheim queria fazer dizer ao cinema era precisamente o contrário do que o écran podia então exprimir*" (Bazin, 1948:26).

- pela utilização sistemática e desconcertante de decóres naturais e as correspondentes opções ao nível do *casting*, voluntária e violentamente perturbadoras da ordem hierárquica do sistema. Quando comparado, por exemplo, a *Foolish Wives*, e encarado numa perspectiva globalizante das várias particularidades do sistema-Stroheim, as escolhas cenográficas de *Greed* posicionam a "megalomania" stroheimiana num quadro de valores de absoluta coerência, mesmo que os procedimentos práticos denotem uma aparente contradição. Para *Foolish Wives* - como já foi referido, a mais cara das produções Universal até à altura -, Stroheim optou por fazer construir, nos imensos estúdios da companhia, uma famosa e gigantesca réplica do casino e de uma rua de Monte Carlo, cenário principal das sequências cosmopolitas do filme (sendo que a parte mais substancial da rodagem se realizaria em Monterey, local que funcionava como uma verdadeira "reserva" cénica de Hollywood), enquanto que para *Greed*, a opção recaiu, pelo contrário, numa utilização intensiva (e

praticamente inédita) dos décors naturais⁶⁷: todos os exteriores foram filmados nas ruas e nos subúrbios de San Francisco, e a (dramática) sequência final em Death Valley⁶⁸; por sua vez, todos os interiores foram filmados em casas verdadeiras em San Francisco e Oakland, tendo Stroheim projectado, idealmente, a parte mais substancial da rodagem em interiores, para o verdadeiro prédio onde a história central de Frank Norris presumivelmente teve lugar⁶⁹.

Ora o que paradoxalmente acaba por unir as opções de *Foolish Wives* e *Greed* é uma clara vontade de ultrapassagem dos cânones técnicos do estúdio. Seja pela sua utilização intensiva e maximizada⁷⁰, seja pela sua ostensiva denegação, o

⁶⁷ Melhor seria dizer reais, já que as principais escolhas se organizaram segundo o próprio roteiro topográfico do romance.

⁶⁸ Contra o conselho dos executivos da Goldwyn que teriam proposto a Stroheim a utilização de Oxnard, paisagem utilizada, regularmente, como cenário desértico: "Quando cheguei às sequências do deserto, que eram supostas passar-se em Death Valley, a companhia sugeriu-me que levasse os meus actores para Oxnard, perto de Los Angeles, onde eram - e ainda são - filmadas, tradicionalmente, as cenas de deserto. Mas eu tinha lido as maravilhosas descrições feitas por Norris do verdadeiro Death Valley, e sabia que nada daquilo se parecia com Oxnard. Insisti no verdadeiro Death Valley, na Califórnia, e assim acabou por ser" (Stroheim, cit. por Noble, 1950:52-53).

⁶⁹ Fortemente afectada pelo grande incêndio de 1906, a área de Polk Street, onde presumivelmente a história de Norris se passou, era mimeticamente inutilizável. Stroheim optou por filmar numa outra zona da cidade, mais propriamente num prédio de esquina das avenidas Hayes e Laguna, onde os actores aliás residiram durante algum tempo (Koszarski, 1983:124).

⁷⁰ E difícil será imaginar opção mais perversa que de obrigar um estúdio a duplicar, cenograficamente, a realidade, quando a própria realidade do estúdio implica uma reproporção do mundo. Sobre

espaço do estúdio define, para o vocabulário sthroeimiano, o campo geral de exercício de uma performatividade ética e estética, cujas implicações ultrapassam, largamente, a resolução estrita de um mero problema técnico-económico (a linguagem dos executivos e, genericamente, da produção). É isso, de resto, o que se pode retirar das ideias centrais de um famoso texto, publicado, pela primeira vez, por ocasião da *"Confrontation des meilleurs films de tous les temps"*, em Bruxelas, no ano de 1958: *"Formei-me na escola de D.W.Griffith e tencionava fazer um pouco mais do que o Mestre, no sentido do realismo fílmico. Filmar em verdadeiras cidades e não em praças desenhadas por Cedric Gibbons ou Richard Days, em alamedas reais, com eléctricos, autocarros e automóveis reais, andando em reais avenidas ventosas, com poeira e sujidade reais, em casebres ou em castelos e palácios verdadeiros"*⁷¹, prosseguindo depois, no que nos interessa particularmente em relação ao surpreendente cast de Greed, *"Ia povoar as minhas cenas com homens, mulheres e crianças reais, como os que encontramos todos os dias na vida real (...) Queria mostrar homens e mulheres tal como eles são em todo o mundo, nenhum deles perfeito, com as suas boas e*

este assunto cfr. Virilio, 1984.

⁷¹ Nomes que, com Cameron Menzies, definem o triângulo de ouro dos directores artísticos de Hollywood. Ironicamente, Richard Day (e não Days) acabaria por desempenhar essas funções, em praticamente toda a obra de Stroheim.

más qualidades, o seu idealismo e a sua nobreza, mas também o ciúme, o vício, o lado mau e ganancioso. Não ia fazer compromissos" (Stroheim, s/d:7).

A violência da proposta de Stroheim, que o coloca assim - e em termos tão conscientes - à margem do estúdio (mesmo quando ocupa o seu centro), não deve ser reduzida, apesar disso, a uma simples atitude de militância *gauchiste* contra o funcionamento, o poder e as políticas de produção das grandes companhias. O que se passa é que a pressão homogeneizante do estúdio e dos seus métodos de produção cobre deficientemente as exigências de um cinema mais unitário⁷² que o sistema que o procura enquadrar. Deste modo, as escolhas de Stroheim só podem ser entendidas como escolhas inteiramente positivas, como partes integrantes de um edifício estético definitivamente formado.

O que é válido para os *décores*, é válido também para o *casting*. Já aqui foi assinalado como o *cast* de *Greed* define alguma hostilidade face às regras do *star system*. De facto, e para um projecto desta envergadura, é quase inexplicável que a Goldwyn não tivesse procurado o concurso de uma estrela que facilitasse o processo de distribuição (já que o filme nem sequer contava com a participação de Stroheim que, enquanto actor, possuía uma grande cotação no mercado⁷³). Em termos da

⁷² Eisner acentuou este aspecto decisivo da obra de Stroheim (Eisner, 1957:10).

⁷³ Não são muito abundantes os trabalhos sobre Stroheim-actor,

pura filosofia do sistema, o *cast* de *Greed* era um monumento de paradoxos: a Zasu Pitts, atriz com alguma reputação na comédia, era confiado o papel de Trina, a mulher de McTeague - seguramente, o papel mais conflitualmente dramático de todo o filme ⁷⁴; por sua vez, o papel de McTeague era dado a Gibson Gowland, enquanto o de Marcus Shoulder (o amigo de McTeague) era atribuído a Jean Hersholt. Ambos os actores tinham pouca frequência de Hollywood e uma baixa cotação nos estúdios: a interpretação mais relevante de Gowland remontava a *Blind Husbands* (Stroheim entregara-lhe o papel de Sepp) e Jean Hersholt, após dez anos de trabalho no cinema, tinha apenas conseguido crédito em círculos especializados de secundários. O resto do *cast* provinha, na sua maioria (e como era hábito com Stroheim), do mundo da comédia: como Sylvia Ashton e Frank Hayes, da Keystone, Dale Fuller, actor habitual de Mack Sennett, Chester Conklin, palhaço de circo, etc.

pelo menos nesta fase da sua carreira. Uma interessante - ainda que rápida leitura - pode encontrar-se no belo texto de Claude de Givray (Givray, 1957:6).

⁷⁴ São interessantes as declarações de Stroheim a este respeito: "O espectador médio pensa que ela é engraçada. Eu penso que é bela, muito mais bela que as famosas belezas do cinema, porque lhe vi nos olhos todas as forças vitais do universo e vi na sua boca sensível todos os recalcamientos da humanidade. Vi-a elevar-se às alturas da grande interpretação. A arte deve chorar quando Zasu Pitts interpreta um papel cómico. Ela não devia estar na comédia, porque é a maior de todas as comediantes (comediennes, no texto)" (Stroheim, cit. por Koszarski, 1983:120)

Por mais de uma vez, Stroheim se referiu a esta preferência pelo que se poderia chamar de actores sem nome. Por ocasião da apresentação em Bruxelas (28 de Novembro de 1955), de *Merry Widow* (um filme profundamente ferido pela relação com os actores, e em particular com a estrela principal: Mae Murray), Stroheim esclarecia a natureza dessa diferença: *"Uma vez tivémos uma terrível discussão (ele e Mae Murray) durante a cena do baile da embaixada, e foi terrível porque eu tinha lá cerca de 350 figurantes que gostavam muito de mim... eram sempre os operários a gostar de mim e não os produtores... os operários... percebe a diferença?... (...) e quando os meus operários, os meus figurantes, perceberam que aquilo significava o fim, despiram os uniformes e atiraram-nos para o chão"* (Stroheim, 1955:76-77). Mas para além desta possível e recíproca atracção pela condição proletária do actor - que o próprio Stroheim, de resto, experimentara e continuaria a experimentar, em múltiplos papéis secundários-, a criação da *Stroheim Stock Company*⁷⁵ esconde talvez motivações mais fortes que amortecem o lado voluntarista da recusa do sistema. Finler fornece uma pista interessante - infelizmente pouco explorada - (Finler, 1967), ao articular as escolhas de cast com a complexidade da

⁷⁵ O termo parece ter feito parte de um gracejo sobre os actores habitualmente escolhidos por Stroheim, o que mostra bem o cinismo da indústria perante o carácter ostensivamente independente da produção de Greed (Weinberg, 1972:17).

estrutura narrativa comum a praticamente toda a obra de Stroheim. Efectivamente, como conciliar o empreendimento contratual do estrelato - com as estratégias de produção/promoção que lhe são adjacentes - com um modelo narrativo fundado, precisamente, na natureza paralela do real e na consequente impossibilidade de lhe fixar uma clara hierarquia? O amor declarado de Stroheim pelos "trabalhadores", "*os seus figurantes*" (que aqui se podem considerar como os que se opõem às estrelas), pode então entender-se como (mais) um sinal identificador dos termos de um diferendo muito mais geral com o modelo concentracionário de desenvolvimento do sistema.

- finalmente, pela própria escolha do tema central de *Greed*, afinal um dos (raríssimos) filmes sobre o dinheiro, e logo sendo-o, um filme autênticamente (formalmente) radical. Na própria obra de Stroheim, *Greed* permaneceu um caso relativamente isolado (tanto mais que Stroheim jamais acabaria *Walking Down Broadway*, o seu primeiro projecto sonoro⁷⁶); *Greed* é, de facto, o único filme em que Stroheim toma por cenário a América. Ele próprio o afirmou, numa entrevista conduzida por Edwin Schallert, em 1923: "*Diziam que eu não era capaz de fazer uma história Americana, e eu queria provar que sim*" (cit. por Koszarski, 1983:117).

⁷⁶ O projecto, conjuntamente com algum material filmado por Stroheim seria entregue, posteriormente, a Al Werker, e o filme acabaria por sair, comercialmente, sob o título de *Hello, Sister!*

Este aspecto é crucial para entender a importância do projecto realista de que *Greed* se faz eco. Gavin Lambert assinalava que "o realismo de Greed não é exterior, mas assimilado, uma projecção para o exterior dos personagens e do drama" (Lambert, 1953:171); porque é afinal uma imagem da condição americana que Stroheim filma através da história de Trina e McTeague, e da inevitabilidade do percurso que conduz da avareza à loucura, e desta, por sua vez, ao crime. Só isso explica a procura obsessiva de uma inscrição do drama no espaço real, em prejuízo, por vezes, do seu carácter abstracto, universal ou, se quisermos utilizar a expressão do próprio Frank Norris, naturalista⁷⁷.

Colocado, cronologicamente, no centro da obra de Stroheim, o argumento e a atmosfera de *Greed* rompem, ostensivamente, com o enclausuramento industrial do próprio Stroheim, na posição do "*dirty Hun*" ou, como também foi longo tempo conhecido nos catálogos da Universal, como "*the man you loved to hate*"⁷⁸. De facto, pouco resta, em *Greed*, dos

⁷⁷ A importante mensagem naturalista de *Greed* - herança directa da própria escrita de Norris - assenta, principalmente, na hereditareidade, como factor condicionante do comportamento e explicativa de uma certa tragédia congénita. Deste ponto de vista, o protagonismo naturalista de *Greed* passa, fundamentalmente, pelo personagem de McTeague, e pelo cisma da origem (que o Prólogo, dimensionado à escala de Stroheim deveria ter repostos: a ordem do pai, oposta à da mãe). É esse o sentido do intertítulo que irrompe na cena da violação "virtual" de Trina, no consultório de McTeague (vd. Anexo/6A): "mas por baixo da fina raça da mãe passava a corrente de uma hereditariedade diabólica... a marca da geração paterna".

ambientes aveludados dos filmes anteriores, das histórias elaboradas sobre o cinismo e a perversão da intimidade, dos adultérios calculistas colocados em sofisticados cenários da Riviera francesa, ou dos dramas aristocráticos de oficiais prussianos e de americanas fáceis, inapelavelmente seduzidas pela farda, as maneiras e a postura. *Greed* emerge, pelo contrário, de uma proximidade incômoda, dos mundos recalcados e periféricos de *Foolish Wives* (o lar miserável do falsário e da filha deficiente; a casa da velha, no meio dos campos) que, no entanto, sempre espelharam, com inequívoca autenticidade, o papel dominante dado ao instinto em toda a obra de Stroheim, como um retrato amplificado - e geral - da condição humana⁷⁹.

Em *Greed*, os personagens são, portanto, virtualmente arrancados ao universo proletário americano: Trina provém de uma família de emigrantes suíços-alemães (os Sieppe), que vivem nos arrabaldes da grande cidade, McTeague é filho de um pai alcoolizado, capataz de uma mina de ouro do norte da Califórnia (ele próprio é mineiro antes de se converter no "dentista" John McTeague) e de uma empregada numa suja cantina operária; Marcus, por sua vez, primo e ex-namorado de

⁷⁸ É este, significativamente, o subtítulo do ensaio de Koszarski sobre Stroheim.

⁷⁹ E um curioso paralelo pode ser aqui estabelecido entre a obra de Stroheim e a de Chaplin, porque ambas se fundam numa revelação do instinto, e porque em ambas o universo operário se manifesta numa forma de estigma originário, de condição paradigmática.

Trina, é empregado num hospital veterinário de aspecto duvidoso. Todos⁸⁰ eles são personagens tangíveis, trabalhados por um destino médio⁸¹ (o pequeno casamento, a pequena casa, o pequeno negócio), e pelos sonhos de uma prosperidade modesta, até que o dinheiro accidental da lotaria lhes vem modificar, drasticamente, as disposições, mas não o fundo real onde elas se inscrevem. Entre as "ambições" reveladas no consultório (vd. Anexo/6A) e os "pensamentos", que pela primeira vez lhe aparecem no termo da longa viagem de Trina pelos caminhos da avareza (vd. Anexo/26A), McTeague corta o cordão que o liga a qualquer hipótese redentora, ao mesmo tempo que desfaz os compromissos de Stroheim com qualquer dos arquétipos dramáticos (e técnicos) dessa redenção.

Se a estrutura do *last-minute rescue* foi responsável - pelo menos desde Griffith e da montagem do bloco final de *Birth of a Nation* - por uma certa cristalização da identidade narrativa do filme clássico americano, a absoluta ausência de um volte-face final que salve o mundo de *Greed* de uma ruína vertiginosa e abissal e das marcas de um destino implacável,

⁸⁰ E, mais uma vez, não só estes, mas todos os outros protagonistas das múltiplas *side stories* que deram consistência à montagem de Stroheim, antes que o estúdio exercesse o seu direito de amputação.

⁸¹ Sobre a presença da história e do destino na obra de Stroheim (particularmente em *The Wedding March* e *Queen Kelly*), e enquanto categorias literárias novecentistas (na tradição de Balzac, por exemplo), vd. Lambert; 1953:170.

não podia senão suscitar, da parte dos interlocutores do sistema, uma enorme perplexidade.

Na sua maior parte, a "carga hipnótica" de *Greed*, para a qual Gavin Lambert chamava a atenção (Lambert, 1953:171), provém, por um lado, desta inexorabilidade dos acontecimentos, presos, uns aos outros, por uma verdadeira e imparável cadeia ontológica e, por outro, da extrema (e correlativa) visibilidade da coisa filmada, onde a materialidade física - percebida aqui como categoria da verdade - se vem impôr, e opôr, a qualquer tipo de significação ou simbolismo. Assim, o valor ôntico das algemas, com que Marcus Shoulder prende McTeague, não é diferente, no sistema de *Greed*, daquilo que elas realmente são como algemas, quer dizer, simples e reconhecíveis instrumentos de aprisionamento; como o deserto, também, imagem física do destino, porque o destino é exactamente aquilo que, em *Greed*, o deserto é; como os dentes cariados de Trina ou, finalmente - e imperdoavelmente, para a lógica do sistema - como o dinheiro, que também não é uma entidade abstracta, do mesmo modo que *Greed* não é o mero relato diferido dos seus efeitos, mas sim objecto manuseável, visível, terrível e sensual. É pois, neste preciso sentido, que é necessário enquadrar o postulado da continuidade, que Bazin utilizou ao escrever sobre Stroheim e, particularmente, sobre *Greed*: "*Se a narração de Stroheim não pode escapar, por*

razões técnicas, à descontinuidade das imagens, não é, no entanto, essa descontinuidade que o fundamenta. Pelo contrário, o que ele procura restituir-nos é a presença no espaço de acontecimentos simultâneos, a sua dependência não lógica (como na montagem), mas física, carnal ou material" (Bazin, 1948:29).

É preciso então entender a tão característica e incómoda continuidade visual de *Greed* - visualmente ligada à utilização da profundidade de campo e, de forma mais geral, aos parâmetros que organizam a composição da imagem - não como uma simples operação de *mise en scène* (que o não deixa de ser), mas como a projectção fílmica de uma verdadeira e complexa dramaturgia do real; globalmente, pode afirmar-se que toda a simbologia de *Greed* é literalmente devorada pelo real: se a cena do matrimónio (vd. Anexo/12) se redobra⁸²,

⁸² Sobre o tema da dobra e, em particular, da dobra barroca e a ideia de infinito que lhe é adjacente, Deleuze escreve: "Mesmo comprimidos, dobrados ou fechados, os elementos representam aberturas potenciais do mundo. Não basta falar de uma sucessão de limites ou de enquadramentos, porque todo o enquadramento marca uma direcção do espaço que coexiste com os outros, e cada forma se une ao espaço ilimitado em todas as direcções, simultaneamente. É um mundo grande e flutuante, pelo menos na sua base, uma cena ou um imenso palco. Mas esta continuidade das artes, esta unidade colectiva e extensiva, ultrapassa-se numa outra unidade, compreensiva e espiritual, pontual, conceptual: o mundo como pirâmide ou cone tem um vértice, fonte de luz ou ponto de vista" (Deleuze, 1988:169) (o sublinhado é meu). O barroco adere à obra de Stroheim de uma forma diferente de Eisenstein - muito mais óptica e contingente, como uma espécie de realidade barroca - (sobre o tema da dobra barroca, e desta feita sobre a sua presença na obra de Eisenstein, em conjugação com o figurativismo barroco, vd. Carreri, 1990).

verticalmente - em profundidade, portanto -, pela passagem do cortejo funerário, e horizontalmente - em sequência - pelo cerimonial da entrega das prendas (vd. Anexo/12A) (numa espécie de catálogo ritualizado das cerimónias da vida), a imediatamente seguinte cena da boda (vd. Anexo/12B) expõe - nas vitualhas sobre a mesa, e nas outras que os comensais devoram (significativamente, McTeague come uma banana, enquanto Marcus discursa) - uma descarga do símbolo, sem que para isso haja qualquer ruptura no desfilamento linear e contínuo do fluxo do real. Queremos com isto dizer que, de um ponto de vista estritamente narrativo, *Greed* não é um simples arranjo de imagens mas, e à maneira de uma natureza morta⁸³ - de que a sequência do talho é, aliás, um exemplo revelador - , uma elaborada organização física das matérias.

André Malraux escrevia, na 3ª parte de *As Vozes do Silêncio* - sugestivamente dedicada ao problema da *criação artística* - que "todo o realismo é uma rectificação", que

⁸³ O tema da natureza morta, e dos procedimentos de visão que lhe estão associados, é absolutamente central no projecto de *Greed*, do seu realismo óptico. Deleuze enquadra, significativamente, a natureza morta como género necessariamente barroco: "se se quiser testar a definição do Barroco como dobra infinita, não é possível contentarmo-nos com as obras-primas, é preciso descer até às receitas ou aos modos que mudam um género: por exemplo, a natureza morta tem a dobra por objecto exclusivo. A receita da natureza morta é: tecidos que formam dobras de ar ou nuvens pesadas (...) o quadro está tão cheio de dobras que parece uma espécie de "rolo" esquizofrénico, impossível de desenrolar completamente, experiência da qual há que retirar a correspondente lição espiritual. Parece-nos que esta ambição de cobrir a tela de dobras se encontra na arte moderna: a dobra all-over" (em inglês no texto) (Deleuze, 1988:166).

todo o estilo tem, no cúmulo do seu próprio desenvolvimento, um momento realista, exorcizador e purificante; na complexa simplicidade da sua geometria dramática (profundamente recticular, na frontalidade da sua expressão óptica) manifesta-se, em *Greed*, uma poderosa vontade de depuração, um desejo de, filmando a tragédia natural dos McTeague, aproximar o cinema do seu fundamento ontológico: "O público tem que saber que tudo o que von Stroheim produz é feito com a maior honestidade e é tão fiável como o National Geographic Magazine ou a Enciclopédia Britânica. Creio que o público sabe isto. Acreditam que von Stroheim se baterá sempre pela exactidão do detalhe e que está pronto a sofrer as consequências desse combate; que está disposto a ir para o inferno em nome das suas convicções. E está. Porque cada coisa que põe diante dos olhos do público tem de ser a própria coisa - a coisa real"⁸⁴ (Stroheim, numa entrevista de 1924 a Don Ryan, cit.por Koszarski, 1983:119).

O eco deste verdadeiro diferendo ontológico haveria de percorrer a indústria como uma fortíssima palavra de resistência, frequentemente mal percebida. Não é assim por acaso, que um realizador bem integrado no sistema, como Clarence Brown, se tenha referido, nos seguintes termos, à falência narratológica de Stroheim e ao que, do seu ponto de vista, define a sua deficiente funcionalidade: "*Von Stroheim*

⁸⁴ O sublinhado é meu.

era um génio e um grande amigo meu. Tinha um único defeito: cada sequência em cada um dos seus filmes era tão importante como qualquer outra. Fazia um pequeno filme de cada sequência. Não sabia como equilibrá-las, como chegar aos clímaxes para fazer avançar a história. Tudo tinha de ser meticulosamente exacto, do princípio até ao fim. Quando lhe cortaram o filme de vinte e um rolos para oito ou nove, já não era filme nenhum. Mas em vinte e um rolos era uma das maiores obra-primas jamais feitas" (cit. por Brownlow, 1968:152).

Tem-se privilegiado, nas múltiplas "leituras" de Greed, o fantasma da versão integral, em detrimento da realidade do riquíssimo objecto que esta versão MGM constitui para a formação de um retrato analítico do sistema, no momento em que, precisamente, tomam forma as suas principais características. A declaração de Clarence Brown, por exemplo, ainda que na sua pretensa inocência, denuncia, afinal, as principais razões que autorizaram a remontagem de Greed, submetendo-o (ou procurando submetê-lo) ao cânone técnico e estético do estúdio. Não podendo maquilhar os actores, Thalberg optou por impôr a todo o filme uma cosmética de estúdio, forçando-o, por assim dizer, a falar a "linguagem" do sistema. De facto, e enquanto caricatura do projecto inicial de Stroheim, este Greed - para o qual será utópico procurar estabelecer hoje uma paternidade, perdidas que estão

as hipóteses de reconstituição de uma mítica versão integral - é fruto de uma operação de redução, com uma estratégia bem definida e, por isso mesmo, esclarecedora. Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum, 1980), confrontando as várias versões disponíveis do guião com o produto final saído do estúdio, procurou sistematizar as principais vertentes dessa operação, organizando-as - para efeitos de análise - em torno de quatro categorias principais:

1. recentrar o filme à volta dos elementos que constituem a "intriga" principal, tornando-a dramaticamente resolúvel. Com esse objectivo, estimulou-se o pleno funcionamento de um modelo de estabilização hierárquica das personagens, ampliando, e na maior parte dos casos isolando, o relevo da história de Trina e McTeague sobre as outras;

2. eliminar uma enorme população de personagens, responsáveis pelo carácter profundamente dispersivo do projecto de Stroheim (e Norris), e pelo bloqueio ao avanço linear da intriga principal, aquela que, justamente, gravita em torno dos personagens de Trina e McTeague. Como exemplo, citem-se os casos do pai de McTeague, figura central do prólogo (e sua principal justificação), da família Sieppe - os pais e os irmãos de Trina - reduzidos a meras aparições caricaturais, de Maria Macapa, a empregada de McTeague que vende o bilhete de lotaria a Trina, e do seu romance com Zerkow (personagem totalmente desaparecido da versão MGM), de

Old Grannis e Miss Baker, um casal idoso, em quem o amor e a ternura despertam, ao mesmo tempo que desaparecem nos Mcteagues, seus vizinhos;

3. deslocar os momentos mais alegóricos do filme (as mãos remexendo em moedas e objectos de ouro; a presença dos animais, etc.);

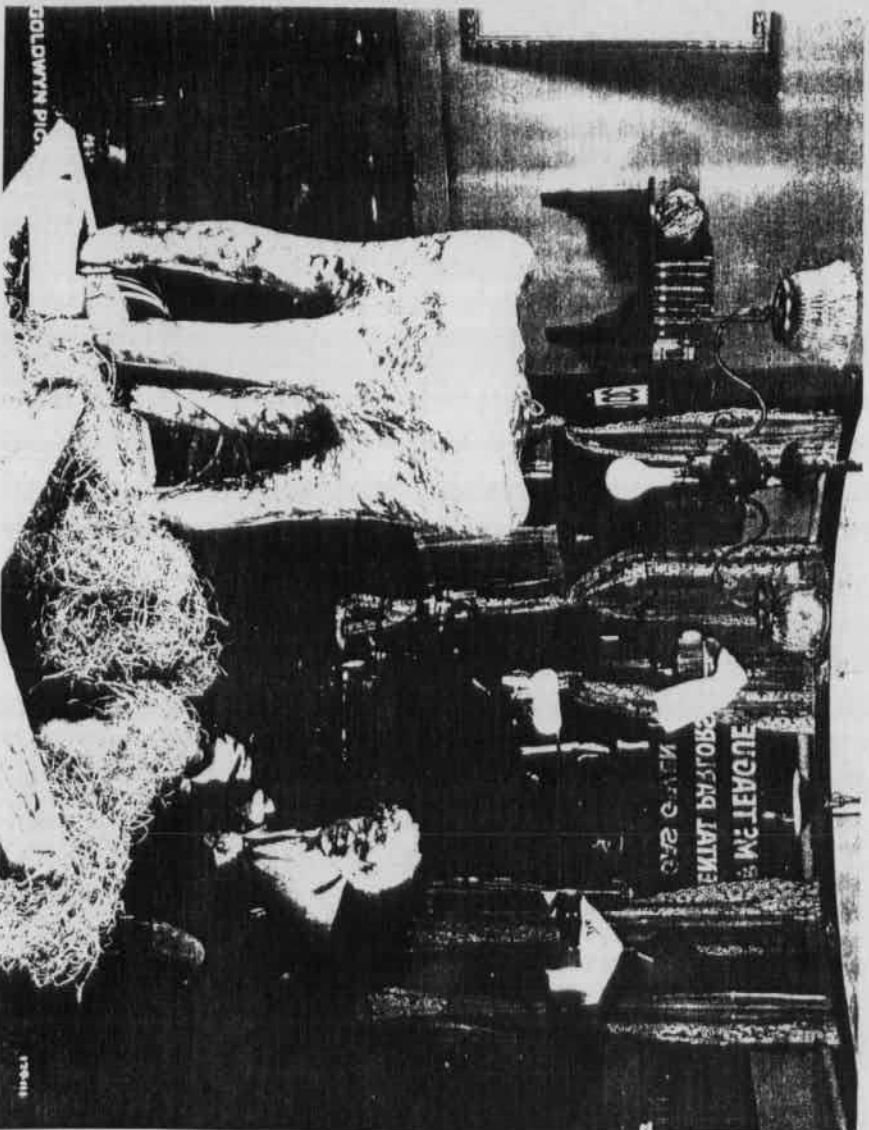
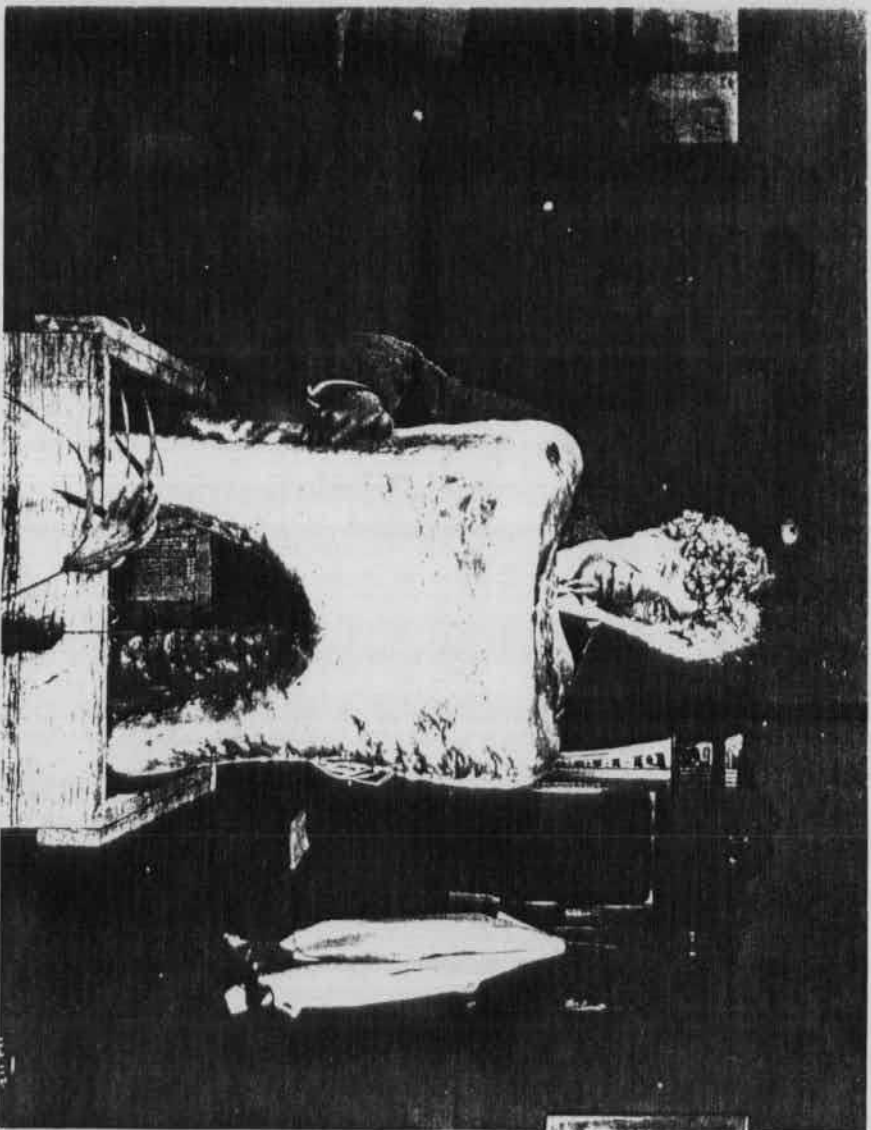
4. transformar a maior parte dos intertítulos, suturando, desse modo, as grandes descontinuidades que a ablação do material provocou (são visíveis, por todo o filme - e apesar do empenho dos técnicos do estúdio -, as enormes diferenças entre a qualidade literária dos intertítulos efectivamente integrados no interior das cenas - raramente funcionais - e o utilitarismo dos intertitulos colocados entre as seqüências, de cariz pronunciadamente descritivo).

Centrar, eliminar, deslocar e transformar, é pois em torno destas quatro palavras-chave - palavras de ordem - que se organiza a operação MGM sobre o material de origem de *Greed*. Ora, segundo a nossa hipótese de trabalho - e é justamente perante ela, que esta (única) versão institucional de *Greed* assume todo o seu interesse - este modelo de intervenção técnica tem fortes possibilidades de não ser um exclusivo de *Greed*, mas simplesmente de se tornar, por ele, mais visível. Por isso mesmo, *The Big Parade* (que dado o seu programa realista se pode considerar como "um *Greed* possível") susceptibiliza uma identificação positiva destes

quatro procedimentos, que reputamos de centrais para uma compreensão das formas, das modalidades e do alcance da performatividade técnica do dispositivo, entendido este, não já na sua dimensão prescritiva, mas como um acto "livre" e pré-formante de um imaginário de produção.

GREED: FILMAR O SONHO AMERICANO (I)

A Realidade do Símbolo



GREED: FILMAR O SONHO AMERICANO (II)

O Mundo como Natureza Morta



2. A Condição do Cinema

"Quis que fosse a história de um jovem Americano que não era nem demasiado patriótico nem pacifista, mas que ia para a guerra e reagia normalmente às coisas que lhe aconteciam. Seria a história do tipo médio que não tem o poder de criar as situações em que acaba por se encontrar mas que, de qualquer forma, as sente emocionalmente. Penso que o soldado não faz a guerra. A guerra é uma coisa que o Americano médio não apoia nem combate abertamente. Deixa-se simplesmente ir na voragem, tentando tirar o melhor partido das situações" (Vidor, 1952:12). Apesar de produzida muitos anos depois do filme, esta importante declaração de King Vidor tem o mérito de revelar, e com particular evidência, a matriz ideológica do argumento de *The Big Parade*, lançando igualmente algumas pistas importantes sobre o seu condicionamento estético.

A história de *The Big Parade* tem lugar durante a I Guerra Mundial, algures numa França ocupada pelo exército alemão e na frente de batalha do exército aliado que luta pela libertação. Num espontâneo gesto de adesão, James Apperson, um dos filhos de um "capitão" da indústria americana, alista-se no exército, e parte para França, integrando um destacamento de soldados americanos. Enquanto aguardam a ordem de partida para a frente, os soldados

humano" (que define a grande novidade de *The Big Parade*) e - o que talvez seja ainda mais importante e decisivo - a incapacidade, ou o desinteresse, em os unificar, acabaria por influenciar, de forma visível e determinante, o dispositivo formal do filme, bem como o projecto de cinema que lhe está subjacente. *The Big Parade* poderá então não ser "O Momento" decisivo de estruturação das leis e das potencialidades discursivas do sistema; no entanto, a evidente maturidade dos seus procedimentos narrativos - que não deixa de ser, como veremos, uma maturidade experimental -, e o surpreendente ênfase estético de certas opções não devem ser passados em claro.

Se, como vimos, Stroheim havia projectado *Greed* como uma representação do fluxo contínuo do real e (para utilizarmos o termo tão caro a Bazin) das suas "ambiguidades", Vidor organiza a narrativa e os procedimentos visuais de *The Big Parade* como uma representação das possibilidades intrinsecamente dramáticas do cinema e, em especial, da sua capacidade segregadora e selectiva. Enquanto operação típica de estúdio, *The Big Parade* exprime o conflito - que trabalharia todo o cinema clássico americano - entre o mobiliário realista da representação e a organização dramática (patológica) do discurso.

A renomada sequência da despedida de Mélisande cristaliza, admiravelmente, os termos desta tensão. Depois de

um pequeno "arrufo" com a rapariga - ocasionado pela descoberta de uma fotografia da sua namorada americana -, James regressa ao improvisado quartel do regimento. Vidor opta por fixar durante algum tempo o desgosto da jovem, e quando, por fim, a segue, no seu regresso à aldeia, faz-nos descobrir a partida dos soldados para a frente. Ora, o plano que introduz as harmonias dramáticas da sequência revela uma fortíssima - e a todos os títulos inequívoca - intencionalidade de composição: Mélisande aproxima-se da aldeia junto a uma grande portada em ogiva; esta, por sua vez, recorta - à maneira de um segundo enquadramento - a passagem do regimento. É evidentemente impossível não sentir a força do conflito plástico que - para além da "história", propriamente dita - Vidor nos põe diante dos olhos. A humanidade do enquadramento - todo ele organizado em função da escala de Mélisande - é violentamente destruída pela massa avassaladora e terrível do regimento em marcha, que entrevemos (como numa outra escala, noutro plano) para lá da porta. O desenvolvimento dramático da sequência será posteriormente inseparável, como veremos, desta descontinuidade óptica entre o plano do acontecimento individual - que marca a escala dominante do enquadramento - e a dimensão aterradora das energias colectivas em marcha, quase sempre em ruptura com uma estabilidade, uma harmonia, não apenas afectiva, mas formal.

A despedida de Mélisande funciona, portanto, em *The Big Parade*, como um cúmulo melodramático, mas também - uma coisa, de resto, não poderia ir sem a outra - como a mais forte manifestação dos problemas formais que Vidor se deve ter colocado a si mesmo, sobretudo diante do formidável espectáculo da grande parada, e perante a necessidade de mesmo aí - e sobretudo aí - manter a câmara - e tudo o que ela determina -, acertada com o passo emocional do abandono de Mélisande. "Procurámos mais o aspecto individual do que o espectáculo das massas. Partilhámos o bater de coração do herói, da amiga, da mãe, dos amigos. Não ignorámos a enormidade do espectáculo que os envolvia, mas olhámo-lo através dos seus olhos. A comédia humana emerge de uma tragédia aterradora. A poesia e o romance, a atmosfera, o ritmo, o tempo, têm, cada um, o seu lugar" (Vidor, cit. por Sadoul, 1975:103-4).

Esta declaração é de uma inequívoca transparência: dar a cada elemento o "seu lugar" significa definir um programa organizado de relações dramáticas e plásticas, ou mais propriamente, e como aliás o próprio Vidor refere, definir o olhar de Apperson. *The Big Parade* reproporciona os elementos do real (que para o caso não são, evidentemente, os acontecimentos históricos a que o filme se reporta mas a sua actualização pela parada cenográfica da Segunda Divisão), em função de uma escala personalizada e subjectiva. Se, como

sugere Jean-Louis Schefer, a determinação do corpo cinematográfico não adere, de forma precisa e exacta, ao que as imagens nos revelam, mas se prolonga nos seus interstícios, "um corpo disfarçado, vestido, primeiro, com um prisma de pequenas paixões, de sequências de gestos, de palavras, de luzes (...) um corpo que vive em detalhes" (Schefer, 1982:19), a organização formal de *The Big Parade* sugere - exactamente por essa dimensão intersticial das imagens, determinada pelos modos de olhar -, um corpo de estúdio, todo ele feito à imagem, e à escala (passional e humana) da vedeta.

O conjunto da sequência virá, portanto, confirmar esta impressão (reforçada, até, pela banda musical acrescentada ao filme, em 1988, por Carl Davis, e que justamente alterna o tema melodramático e o tema marcial, numa dissonância absolutamente particular), e amplificá-la à dimensão do próprio *pathos* sugerido pela personagem de Mélisande; dominada primeiro pela ideia do conflito espacial - que se exprime na violenta dobra do enquadramento -, a sequência da despedida porá, rapidamente, em cena, outro tipo de conflitos: de volumes - a frágil e luminosa silhueta da mulher sobreposta à massa organizada e anónima dos homens fardados - e de movimento - a velocidade e a direcção dos "homens que partem", contraposta à resistência, passiva e estática, da "mulher que fica". A unificação dos dois

vectores é resolvida, por Vidor, num final que goza hoje de alguma celebridade e de uma importante descendência: Mélisande reencontra James no meio do caos frenético do regimento, e os dois abraçam-se longamente. Instado a subir para o camião, Apperson atira a Mélisande o relógio, depois o cordão do pescoço e, finalmente, uma bota. A lógica colectiva do filme de guerra - entrevista no início da sequência, com a chamada dos soldados para a formatura, e que surge como um eco ameaçador da anunciada ruptura do idílio amoroso - é como que suspensa pela força do instante melodramático. A organização submete-se aqui, de novo, à desordem íntima da paixão. A novidade de *The Big Parade* é que uma e outra acontecem em planos distintos, como se o próprio real surgisse vincado por uma descontinuidade determinante.

O grande realizador John Grierson, futuro reponsável pelo desenvolvimento da importante escola do documentarismo britânico, e reputado defensor de *The Big Parade* (perante a opinião dos críticos europeus que lhe não eram, na generalidade, tão favoráveis), referiu-se a esta sequência, em particular, procurando retirar dela uma importante lição técnica sobre a manipulação cinemática do tempo e da composição visual. A qualidade da leitura técnica de Grierson - até pela avaliação que possibilita dos potenciais prolongamentos "históricos" do filme - vale bem a extensão da referência. (A famosa análise de Eisenstein sobre a sequência

da escadaria de Odessa de O Couraçado Potemkine não anda muito longe desta verdadeira conjuntura perceptiva que caracteriza os momentos finais do mudo):

"Tempo é o meio de disciplinar e dirigir o movimento e a energia, em ordem a produzir o máximo efeito dramático.

(a) Crescendo de tempo. Aumentar gradualmente e firmemente a velocidade e o poder do movimento. É isto que torna poderosa a cena de THE BIG PARADE, quando é dado o alarme e os camiões partem para a frente; os homens excitam-se e gritam. O movimento torna-se frenético e desordenado, para depois encontrar uma direcção. O rapaz e a rapariga perderam-se e procuram-se agora, mas o movimento, com uma direcção bem precisa, cada vez mais poderoso, cada vez mais inevitável, acaba por os afastar, cada vez mais, um do outro. O suspense aumenta; encontram-se quando já quase não há tempo para um breve adeus. O movimento é agora tão terrível que já não pode ser travado; separá-los-á inevitavelmente. A rapariga tenta pará-lo mas não consegue; agarra-se desesperadamente ao camião e tenta pará-lo; acaba arrastada na poeira da estrada. A cena continua; ela cai por terra, batida.

(b) Diminuendo do tempo. A mesma cena. Os camiões partiram, os homens marcham, o movimento dissipa-se até desaparecer. A gritaria morre, a gesticulação acalma-se. A retaguarda está calma. Apenas duas figuras se agitam depois

de tudo o resto e, finalmente, há apenas a rapariga sozinha, entregue a si própria na estrada deserta... Acena uma vez, duas, depois deixa de acenar; abraça a bota do soldado, beija-a, ajoelha, deita-se no chão, esgotada. O espectáculo acabou e o écran fica paralizado. A acção foi assim decrescendo, de uma absoluta intensidade para uma calma não menos absoluta, repetindo o processo inverso do início" (Grierson, 1926:432)⁸⁹.

The show is over and the screen is still: a chave do sistema formal de *The Big Parade* passa assim por esta obrigação de escalar optica e ritmicamente uma proporção dramática, de pensar e traduzir o drama em termos visuais. Ora - e contrariamente ao que o próprio título do filme poderia facilmente sugerir - a organização da *Grande Parada* não está submetida à hierarquia e à lógica do exército, mas sim - como o texto de Grierson magistralmente demonstra - à hierarquia e à lógica do estúdio, e do sistema técnico de saberes que por ele são formados e convocados. Não só o espectáculo, propriamente dito, da *Parada* em movimento, corresponde a um endireitamento coreográfico do real - como nesse célebre plano em que Thalberg tanto se empenhou⁹⁰ -,

⁸⁹ Os termos em que o próprio Vidor se referiu à sequência são curiosamente próximos dos de Grierson. Também ele fala no contraponto entre a força da massa anónima e o poder dos sentimentos individuais: "Seria possível transformar as unidades paralelas da acção numa espécie de contraponto musical?" (Vidor, 1952:117-8).

⁹⁰ Trata-se de um dos mais famosos planos do filme, em que uma infundável linha de camiões e veículos militares, se afasta da

como o próprio filme procura constantemente as suas rimas na promoção dos valores que respeitam e consolidam essa lógica. Em *The Big Parade*, o real não é simplesmente organizado por uma concepção pessoal da *mise en scène* ou da planificação, mas ordenado por um sistema que pré-existe, e autoriza, essas variações.

Vidor usou, no entanto, de algumas importantes liberdades, e perante o convencionalismo dramático do filme é quase surpreendente que *The Big Parade* consiga também ser o lugar de uma experimentação formal e emocional - facto que, de algum modo, não deixa de funcionar como uma crítica implícita ao aspecto regressivo que a instituição do produtor tem representado na história do cinema.

Para demonstrar esta aparente contradição, tomemos por exemplo dois outros momentos conhecidos do filme: o encontro nocturno de Apperson e Mélisande, onde o amor se reforça e o

câmara, em direcção ao horizonte, numa linha perfeitamente recta. Segundo o que o próprio Vidor conta na sua autobiografia, a sequência teria sido filmada, uma primeira vez, por um dos seus assistentes, em Fort Sam Houston, só que esse plano não estava lá, isto é, a linha não era perfeitamente direita: "Os militares tinham organizado um espectáculo magnífico, mas não seguindo uma linha recta! Depois de ter visto todo o material, passava já da meia-noite, recebi uma chamada de Thalberg: 'Então, que tal o material?', 'É bom, mas -', 'Mas o quê?', 'Não há nenhuma recta!', 'E é mesmo preciso?', 'Acho que sim', 'E o que é que propões que se faça?' , 'Regressar a San Antonio, encontrar uma recta, e encenar tudo outra vez', 'Okay, se achas que sim'. Era típico de Thalberg. Sabia intuitivamente quando alguém tinha uma boa ideia, ou pelo menos uma ideia que essa pessoa julgasse importante, e tentava não a menosprezar" (Vidor, 1952:120-121).

namoro se consolida num admirável acto de iniciação, e a célebre cena da batalha de Belleau Wood - também ela uma iniciação, mas agora na arte da guerra -, em que o relativo aparato da instalação cenográfica e humana, se vem esbater, não sem alguma surpresa, na estrita (e estreita) economia da representação.

A sequência do encontro de Apperson e Mélisande insere-se, em virtude do seu *leit-motiv*, num eixo simbólico particularmente importante no filme, e que Raymond Durgnat teve ocasião de sublinhar: o papel atribuído à oralidade como forma de iniciação, e a possibilidade de, através dela (e ainda que por meio de laços muito frágeis e subtis), solidificar a vida sentimental e a vida guerreira de Apperson, num todo unitário que funcionaria, afinal, como a afirmação da sua própria virilidade: *"Do mesmo modo que Slim ensina a Apperson a forma de mascar tabaco"⁹¹, Apperson ensina a Mélisande a mascar goma, e talvez haja aqui uma espécie de herança ou hierarquia viril (em contraponto à morte de Slim e ao rebentar da goma de mascar na boca de Mélisande, como resposta a um beijo mal calculado). Mascar tabaco, goma e beijar, tudo iniciações; e a série de dádivas orais continua no cigarro que Apperson oferece ao inimigo moribundo"* (Durgnat e Simmon, 1988:70). Resistindo à tentação de

⁹¹ Ao verificar a inexperiência de James com o tabaco, Slim, o seu companheiro de armas, ensina-lhe, pacientemente, a forma apropriada de o fazer.

comparar este curioso papel atribuído à boca em *The Big Parade*, com o valor que Stroheim lhe dá em *Greed*⁹², importa sobretudo referir neste apontamento o modo como Vidor filma a sequência, e que a meu ver (e no ver, igualmente, de Durgnat e Simmon, que muito justamente assinalaram essa semelhança) só tem paralelo com o muito célebre plano de *Two Rode Together*, filme que John Ford realizou em 1961, para a Columbia, e interpretado por James Stewart e Richard Widmark. Tal como em *Two Rode Together*, e particularmente no momento em que Stewart e Widmark se sentam à beira do rio e cruzam as suas memórias recíprocas, também a sequência do "chiclet" de *The Big Parade* é filmada de uma única tomada de vistas, e em dois planos, com o *raccord* feito no eixo. Uma vez que o primeiro destes dois planos - de conjunto - visa situar, funcionalmente (na cenografia da aldeia), o encontro, concentremo-nos antes no segundo, muito mais longo, e também, muito mais propositivo e intencional.

Isolando os dois actores num plano bastante aproximado, em que o enquadramento é desigualmente repartido, reforçando a fragilidade de Mélisande perante o domínio espacial e a atitude de predação de Apperson, Vidor possibilita a

⁹² Refiro-me à belíssima sequência de *Greed*, quando McTeague procura reparar o dente de Trina, no seu consultório de Polk Street. Enquanto a oralidade tem, em *The Big Parade*, uma função de sublimação das pulsões individuais, suportando uma carga conotativa e simbólica, a mesma oralidade, em *Greed*, possui uma dimensão ultra-realista, uma degradação (uma realização) brutal da sexualidade na visão detalhada do dente cariado de Trina.

construção de uma das mais perfeitas imagens da intimidade no cinema. Entregues a si mesmos, John Gilbert e Renée Adorée representam, perante a câmara fixa de Vidor, o prólogo de uma sincera história de amor (com Gilbert ensinando Adorée a mascar a pastilha elástica) mas, simultaneamente, um fabuloso *take-over* do *star-system* sobre a natureza performativa do trabalho da realização (que, através deste plano torna essa cumplicidade protocolar), facto que deve ser entendido no sentido de uma desconstrução hábil da hipótese "primitivista" que o enquadramento e, sobretudo, o tempo do plano (quase três minutos, com apenas dois intertítulos), poderiam facilmente sugerir. Contradizendo os comentários posteriores de Vidor - para quem a direcção de actores nesta sequência funcionava como o mais perfeito exemplo da interrelação actores-realizador no mudo⁹³ -, Gilbert referiu-se-lhe, explicitamente, em termos bem diferentes, chamando a atenção para o papel cada vez mais decisivo da "liberdade" do actor

⁹³ "Nos filmes mudos o realizador podia dar ideias aos actores no próprio momento da filmagem. Havia uma espécie de corrente contínua, uma sintonia completa entre o realizador e os actores. Alguns realizadores chegavam mesmo a falar e até a representar durante a maior parte das cenas. Nunca fiz esse género de coisas quando uma cena estava a ser filmada mas por vezes conseguia elevar o efeito dramático por meio de um gesto" (Vidor, 1952:119). Vidor assinala também como a ideia da pastilha elástica lhe foi dada pelo argumentista Donald Odgen Stewart, de visita ao estúdio, na manhã da rodagem da sequência, já depois do *set-up* estar definido. A iniciação de Mélisande na pastilha elástica rima perfeitamente com a iniciação de Apperson na língua francesa, e com os seus débeis esforços para pronunciar algumas palavras através de um dicionário.

no engendramento criativo e emocional do plano: "A cena da goma de mascar com a pequena Renée Adorée! O script dava apenas uma sugestão, e ninguém sabia muito bem o que iria acontecer. As câmaras arrancaram e nós lá fomos. Minuto a minuto; inspirados; guiados por um poder invisível, exprimindo a beleza. E quando o filme acabou nas câmaras, o velho Vidor, que tinha 30 anos, murmurou: 'Eu seja cego se alguma vez vi cena tão boa como esta'" (cit. por Brownlow, 1978:191)⁹⁴.

Se a sequência da despedida de Mélisande fecha uma certa linha de desenvolvimento do *pathos* melodramático do mudo americano (refinando, nesse sentido, uma das mais importantes heranças da matriz griffithiana⁹⁵), a sequência do "chiclet" é um dos momentos inaugurais da sua história moderna, uma representação exacerbada da unidade entre a lógica nova de um sistema de produção, o papel que os actores nela irão desempenhar (como um importantíssimo capital, fabricado pelos filmes) e, finalmente, as competências da realização, à procura do frágil espaço capaz de negociar a "permissividade" criativa herdada de uma velha ordem de produção (de que os principais símbolos são Chaplin e Stroheim) com as águas turvas de uma funcionalidade

⁹⁴ O sublinhado é meu.

⁹⁵ A herança melodramática, que Bonitzer definiu bem pela "conquista das lágrimas", muito mais tardia e complexa do que a "conquista do riso" (Bonitzer, 1982:138-144).

empresarial, de que alguns desertam, outros se excluem e na qual muitos outros irão soçobrar.

Igualmente interessante - embora a outro nível, e por outras razões - é a famosa sequência da batalha de Belleau Wood. Vários testemunhos confirmam a estranheza de alguns cineastas americanos perante o dispositivo de guerra de trincheiras, que caracterizou a movimentação das tropas na I Guerra Mundial. Ao contrário das encenações napoleónicas da guerra corpo-a-corpo (para Napoleão, a aptidão à guerra é estritamente correlativa de uma aptidão ao movimento, ao deslocamento sobre o terreno (Virilio, 1984:13)), a estratégia da I Guerra Mundial instalou um dispositivo absolutamente diferente, em que o campo de batalha não é, em regra, um território de confronto físico, mas de dispersão balística, um espaço, por assim dizer, essencialmente probabilístico. *"A primeira guerra mundial é o primeiro conflito mediatizado da história, porque as armas de tiro rápido suplantam a quantidade de pequenas armas individuais. É o fim do corpo a corpo sistemático, do confronto físico, e o princípio do massacre à distância em que o adversário está invisível, ou quase, já que apenas os clarões lhe assinalam a presença"* (Virilio, 1984:123). Este novo dispositivo de inimigos acoitados que praticam a guerra através do cálculo e de procedimentos de controle à distância, criava assim uma importante conjuntura deceptiva

junto da máquina do cinema, muito mais apta a registrar e a fabricar uma guerra física - uma guerra que, em todos os sentidos, se veja - do que a encenar e a entender uma guerra remota, visível apenas pelos seus efeitos. Depois de visitar as trincheiras do Somme, para se documentar e rodar algum material para *Hearts of the World*, Griffith declarava: "*Vista de um ponto de vista dramático, a guerra é um desapontamento (...) É demasiado colossal para ser dramática. Pode descrever-se o oceano ou a via láctea. Um grande escritor podia descrever Waterloo. Mas quem pode descrever o ataque de Haig? Ninguém viu; nem a milésima parte*" (cit. por Brownlow, 1978:148-9).

Vidor devia conhecer bem estas dificuldades de dramatização de uma guerra tão pouco visível e, no fim de contas, tão pouco encenável (as memórias de Stallings, em particular as memórias da batalha de Belleau Wood, não deviam ser especialmente tranquilizantes). Por essa razão, a MGM pediu a colaboração do Corpo de Reconhecimento do Exército que havia produzido mais de uma centena de pequenos documentários feitos durante a I Guerra Mundial. Vidor visionou esses filmes e, num deles, foi surpreendido pela marcha compassada dos soldados, que avançavam a uma cadência completamente diferente do normal: "*Fiquei espantado ao ver a forma como o batalhão passava diante da câmara, marchando com uma cadência completamente diferente da natural. Era um ritmo*

de animação suspensa como se esse movimento anunciasse a proximidade de uma catástrofe. Não havia banda sonora, mas a morte ressoava em tudo aquilo. Então entrou em campo uma urna coberta pela bandeira e transportada numa carreta puxada por cavalos. Os homens estavam a acompanhar um funeral" (Vidor, 1952:116).

Esta desconcertante descoberta esteve então, aparentemente, na origem do insólito aspecto que a sequência de Belleau Wood acabou por tomar. Se com *A Grande Parada* do exército em movimento para a frente de batalha, Vidor tinha já "torcido" (melhor seria dizer "endireitado") o real, obrigando-o a adequar-se aos esquemas figurativos e dramáticos do filme, com a sequência de Belleau Wood, Vidor contornou o espinhoso problema da relativa invisibilidade da batalha, deslocando a atenção da eventualidade do pormenor realista para um plano diverso e mais abstracto, em que o verdadeiro espectáculo visual e emocional passa por uma elaborada (e de todo inverosímel) coreografia do movimento (a *bloody ballet*, nas palavras de um dos figurantes da sequência, por acaso um inglês, veterano de Belleau Wood).

Ao fixar o compasso rigoroso da marcha dos soldados no documentário, Vidor imagina a sequência de Belleau Wood como a realização de uma íntima aspiração estética: a experiência da "música do silêncio": "Levei um metrónomo para a sala de projecção e ajustei o tempo ao compasso do ecrã. Quando

filmámos a marcha através de Belleau Wood, usei o mesmo metrónomo e um tambor que amplificava os batimentos, de modo a fazê-los ouvir por toda a floresta. Disse aos homens que cada passo devia ser dado ao soar do tambor, cada gesto da cabeça, cada movimento de espingarda ou cada pressão no gatilho. Em suma, cada movimento físico devia acompanhar o compasso do tambor" (Vidor, 1952:118). O resultado é bastante impressionante: os soldados avançam, bosque dentro, numa longa linha, mantendo o mesmo ritmo, ao mesmo tempo estranho e ameaçador. Nada os detém: nem a morte dos inimigos, nem a dos companheiros, nem a rendição da primeira linha da defesa alemã, literalmente devorada pela aterradora decisão da marcha. No centro desta incrível batalha, os soldados agem, em unísono, como máquinas. O cúmulo sentimental, ainda há pouco experimentado na sequência da despedida de Mélisande⁹⁶, cede aqui o lugar a um cúmulo contrapontista, de frieza quase glacial e maquínica; *"the whole pattern spelled death"* (Vidor, 1952:116).

A este acorde maior de uma impassibilidade unitária e cadenciada vêm contrapor-se ligeiras variações, porventura "menores", mas igualmente decisivas. Efectivamente, Vidor está menos interessado em diluir a personagem de Apperson na

⁹⁶ Esta sequência estava estudada para anteceder o intervalo entre as duas partes do filme: "Estava previsto que o filme fosse exibido em duas partes, com um intervalo entre elas; queríamos atingir um nível alto de emoção antes que as luzes acendessem (...) Era uma excelente oportunidade" (Vidor, 1952:117).

massa indiferenciada dos soldados em movimento, do que em reafirmar-lhe a singularidade, na mais extremada (de um ponto de vista comunitário) das situações. Durnat e Simmon (Durnat e Simon, 1988:63-4) assinalaram bem esta ambivalência, exemplificando até com as curiosas leituras que a sequência originou em plateias contemporâneas⁹⁷.

Vidor elabora uma interessante orquestração destes elementos: a grande abertura dos planos gerais - todos eles pensados no sentido de sublinharem o aspecto vertical da composição (dos homens, das grandes árvores do bosque, do drama) -, alterna com os planos aproximados de Apperson entre os dois camaradas de armas (Slim e Bull); às complicadas diagonais da massa contrapõe-se a frontalidade dos planos de Gilbert, como o jogo impassível dos figurantes contrasta com a expressividade controlada do actor, o único capaz de dar um rosto, inquieto e nervoso, ao indiscernível sentimento do batalhão em marcha.

Vidor é, essencialmente, um virtuoso - neste período de juventude, e de formação e inserção de uma estética de estúdio. *The Big Parade* não possui a homogeneidade de estilo característica de obras terminais na carreira de Vidor, como

⁹⁷ Ao analisarem as reacções dos espectadores a projecções recentes do filme, Durnat e Simon deram conta de alguns efeitos perversos na interpretação da sequência de Belleau Wood e, especialmente, na impassibilidade do rosto dos actores, que surgiria como uma celebração de valores arcaicos e inatingíveis, mesmo sob uma situação de extrema pressão e violência: "any discomfiture on their face signifying nothing truer than ham silent acting".

The Fountainhead, *Duel in the Sun* ou *Ruby Gentry*, por exemplo. Mas o seu grande interesse, enquanto objecto capaz de representar uma certa época de organização do cinema clássico, reside, precisamente, nessa ambiguidade formal, que faz com que o filme deslize, permanentemente, entre um máximo de conformismo e um máximo de experimentação.

Como explicar de outro modo - senão por uma espécie de inconsciência do estilo - que o mesmo Vidor que aceita encurtar o filme de 800 pés - para caber nos padrões da distribuição⁹⁸ - seja o mesmo que consegue cortar uma gargalhada dos espectadores, cortando um fotograma em cada projecção a um dos planos da despedida de Mélisande⁹⁹? *The Big*

⁹⁸ Os exibidores queixavam-se que esses 800 pés "a mais" obrigavam a programar a primeira sessão demasiado cedo e a última demasiado tarde, o que fazia descer o nível de audiência, uma vez que nas grandes cidades, os espectadores que viviam nos subúrbios ficavam sem transportes para regressarem a casa. Vidor decidiu então curtar esses "indesejáveis" 800 pés: "Detestei a ideia de ter que sacrificar o que quer que fosse do filme, em prol dos suburbanos do leste, mas comecei a recear que, caso não aceitasse eliminar os tais oitocentos pés de filme, alguém, com um par de tesouras muito menos simpático que o meu, o acabaria por fazer" (Vidor, 1952:124).

⁹⁹ "Uma das coisas mais inesperadas e desagradáveis que qualquer cineasta pode ter de enfrentar quando o seu filme é, finalmente, projectado, são as gargalhadas indesejáveis. São, normalmente, surpresas completas, só possíveis de detectar numa projecção pública. Uma dessas situações ocorreu, nas primeiras projecções do filme, na sequência da despedida, quando Gilbert sobe para o camião e Renée Adorée se abraça a uma das suas pernas. Quando ela encostava o queixo à perna, algumas pessoas na assistência deixavam escapar uma gargalhada. Fosse qual fosse a razão, não queríamos nenhum riso naquele momento. Decidi então ir para a sala, acompanhando cada projecção e tirando, de cada vez, um pequeno número de fotogramas à sequência. Um fotograma representava, então, cerca de um vigésimo de segundo, e eu ia observando o efeito que essa diferença provocava no público. Em cada projecção, a gargalhada ia diminuindo de

Parade é, à sua maneira, um poderoso catálogo dos recursos técnicos e estéticos que o sistema irá posteriormente repartir em função de interesses específicos e estratégicos: entre o excesso "pathológico" da montagem - na cena da despedida de Mélisande - e a sua virtual exclusão - na cena do namoro - (que é, evidentemente, correlativa do aparecimento de outros valores, como o trabalho e o capital da *star*), a variedade de fórmulas técnicas utilizadas por Vidor é, praticamente, infinita; cada sequência surge como um laboratório de formas - dramáticas, plásticas, cenográficas, de ritmo, tempo e movimento -, sacrificando mesmo a coerência da visão a correlações de forças efémeras, instantâneas, quase sempre espectaculares.

A intervenção de Thalberg junto do filme - curiosamente, de sinal geometricamente oposto à operação-Greed, que atrás descrevemos - sublinha bem o carácter descontínuo e aberto da arquitectura de *The Big Parade*, e a ausência de um programa integrador característico de outros filmes sobre o tema da I Guerra Mundial como, por exemplo, *Hearts of the World* ou o admirável *J'accuse*, de Abel Gance. Vidor nunca iludiu a enorme solidariedade que o ligava a Thalberg e como *The Big Parade* era devedor de um esforço de produção, de resto, nem sempre muito visível. Talvez mesmo por causa dessa falta de visibilidade, Thalberg marcaria a post-produção de *The Big*

intensidade e convicção, até que, ao sétimo dia, desapareceu por completo" (Vidor, 1952:122).

Parade por um forte movimento de expansão, envolvendo, em particular, a complicada rodagem de uma sequência de batalha noturna, que Vidor, de resto, não chegou a filmar: "Diziam tantas coisas a propósito de Thalberg, o gênio, que ele tinha de fazer alguma coisa neste filme. Pensou que o filme devia ter uma sequência de batalha noturna. Custou 40 000 dólares. Não fui eu que a filmei - por um lado, porque nunca aprovei a ideia, mas por outro estava já ocupado em La Bohème" (cit. por Brownlow, 1978:192). Esta curta e dispendiosa sequência, que encerra, na montagem final, o episódio de Belleau Wood, acabaria por ser entregue à responsabilidade de George Hill, um antigo capitão do Corpo de Reconhecimento e veterano da campanha de França.

Não possuindo o vitalismo das soluções narrativas, extremamente económicas, de Vidor, a carga noturna de Belleau Wood é, no entanto, interessante, de um ponto de vista de produção. Thalberg não só foi buscar um realizador com mais prática da guerra do que da realização (George Hill era, fundamentalmente, um realizador de documentários militares), como montou a operação noturna de Belleau Wood como um poderoso ataque de artilharia (ao contrário da sequência diurna, em que o acento é posto, quase exclusivamente, no avanço da infantaria).

Se tivesse abordado *The Big Parade*, no seu ensaio sobre a guerra e o cinema - *Logistique de la perception*, obra que

já anteriormente referimos -, Paul Virilio ter-se-ia, certamente, deliciado, com a forma como o filme responde à hipótese de uma estrita correlação entre a máquina de guerra e a máquina do cinema, com uma complexidade que no ensaio de Virilio surge um pouco diluída, sujeita como está a uma visão demasiado unitária de ambos os dispositivos. A intuição de Thalberg leva-o a preferir a noite, o espectáculo visual da pirotecnia, e até um certo abandono do protagonismo de Apperson, Slim e Bull no decorrer do episódio, em proveito da intervenção colectiva e espectacular do exército, sob o efeito especial das luminárias bélicas; a desaprovação de Vidor reflecte, afinal, a recusa em afectar o desenvolvimento fortemente personalizado e melodramático da narrativa pela intervenção de uma exterioridade militar, constante e minuciosamente recalcada ao longo de todo o filme.

Ironicamente, é num dos cartões mais duramente criticados pela imprensa inglesa (Barry, 1926:404)¹⁰⁰, que o verdadeiro drama formal de *The Big Parade* se encontra condensado. É no momento em que, perante o desespero da trincheira, e a constante agressão alemã, Apperson se soergue, ligeiramente, do buraco em que se encontra refugiado com os seus companheiros, e pergunta "*Do men or orders win war?*". Enquanto experiência de um momento particular de

¹⁰⁰ Principalmente pelo carácter ambíguo do posicionamento de Vidor perante a guerra, traduzido, em termos "europeus", por uma inexplicável e (provavelmente) injustificável neutralidade.

viragem e consolidação do sistema, *The Big Parade* é um filme estrategicamente colocado entre o papel criativo do autor - agora orientado, basicamente, para uma invenção ocasional, cujos principais efeitos se exercem no fragmento da sequência (na *mise en scène*) e, por vezes mesmo, do plano - e o espectro ordenado de um dispositivo de produção que, finalmente, encontrou as leis da sua própria racionalidade (como sugere Grierson - para quem, aliás, *The Big Parade* se apresenta com um valor paradigmático -, num certo tipo de temas, em certas modalidades de tratamento, em fórmulas, cada vez mais importantes, de gestão de capitais humanos - o *star system* -). Perante este novo horizonte, e pelas razões que atrás apontámos, *Greed* só podia ser um filme infeliz, irremediavelmente desintegrado; porque, afinal, e cito Grierson de novo, "por agora é o começo. A indústria do cinema tem de perceber quão grande é o seu destino no mundo moderno e planear as formas de articular a qualidade dos seus produtos com a quantidade. É isto que se joga no presente do cinema: um desenvolvimento lógico" (Grierson, 1926:418)¹⁰¹. Em Hollywood, são agora as ordens que ganham as batalhas.

¹⁰¹ Os sublinhados são meus.

SUMÁRIO

Irving Thalberg, na MGM, "oficializou" e consolidou uma filosofia de produção cujos princípios básicos assentaram, como vimos, na verticalização da estrutura hierárquica do estúdio e na correspondente centralização do papel do produtor na determinação das políticas de produção da companhia e na gestão dos recursos humanos e materiais do estúdio.

Estando na origem de Hollywood como sistema de estúdios e produtores, este modelo centralizado de produção, começou por ser, por ironia, uma tentativa de incorporação do cinema americano em torno da figura do realizador. Este novo sistema - cujo momento inaugural se situará por volta de 1913, com a criação de uma unidade de produção da New York Motion Picture Company, gerida, em Edendale, por Thomas Ince - representou uma importante e decisiva viragem em relação ao modelo das unidades de produção colocadas sob a dependência directa de cada realizador, e que foi dominante entre 1907 e 1914. Refinando este modelo, e intensificando a sua capacidade produtiva e centralizadora, o projecto da Triangle emergia em 1915, sob o espírito do realizador - produtor - de - outros - realizadores, atribuindo a Griffith, Sennett e Ince o controle das suas próprias unidades de produção e a supervisão do trabalho e da criação de outros realizadores,

estabelecendo, assim, uma primeira distinção essencial entre a figura do cineasta e o trabalho do realizador. Incorporados na unidade-Griffith - o Fine Arts Studio -, jovens realizadores como Dwan, Walsh, Van Dyke ou Conway, tinham por função realizar o cinema que Griffith não podia realizar (apesar do próprio ter negado, posteriormente, ter supervisionado o que quer que fosse na Triangle, tendo o seu nome funcionado apenas por questões de prestígio (vd. Brownlow, 1968:28n)). O realizador-supervisor dos anos 10 é, assim, o protótipo do produtor central dos anos 20: Thalberg é o descendente de Ince ou, melhor, um interpretante histórico dos modos de gestão que o realizador desenvolveu em Inceville, controlando, minuciosamente, a fase de elaboração dos guiões e do *découpage* e, posteriormente, vigiando o trabalho de montagem dos respectivos filmes (vd. Pratt, 1956). Como referiu, Koszarski, *"Controlando os processos do guião e da montagem, um produtor central como Ince - ou Mack Sennett - podia garantir um standard uniforme de qualidade, sem ter de acompanhar, pessoalmente, a filmagem de cada cena"* (Koszarski, 1990:108).

O que Thalberg parece ter percebido muito claramente, desde os seus esforços como supervisor na Universal, era que um filme produzido se diferenciava, drasticamente, de um filme realizado, e que o realizador de um filme não tinha que ser, forçosamente, o seu cineasta, quer dizer, que um filme

não tinha de pôr em cena (e em película) o cinema do seu realizador ocasional. Se o cinema era uma questão de ideias e imaginário - uma questão de produção, portanto - a realização passava a ser um problema de pura competência (e discrição) técnica. Depois de Ince e Sennett, mas com outras razões - porque era diferente a proveniência - Thalberg converte-se, assim, no primeiro produtor-cineasta e a MGM no primeiro estúdio em que um colectivo, mais ou menos anónimo, trabalha para a realização da sua respectiva ideia de cinema.

É neste contexto, portanto, que é necessário entender a disputa entre Thalberg e Stroheim, que faria de *Greed* um caso exemplar. Ao martirizar *Greed*, ao submeter o filme à rotina do estúdio e à impessoalidade das suas linhas de montagem (onde o critério de trabalho passa pela disponibilidade e a "competência"), Thalberg liquidou o último grande projecto de autor de Hollywood, sabendo que esse gesto (que equivale, praticamente, a uma das "muitas mortes" de Griffith) não é, simplesmente, um puro gesto de recusa mas um fortíssimo gesto de afirmação da (já) terrível maturidade do sistema.

À palavra desordenada de uma criatividade e de uma experimentação "primitivas", substitui-se agora a palavra de ordem de uma eficácia vertical; e se os métodos de gestão do produtor dos anos 20 derivam, directamente, da implementação de uma complexa divisão técnica (e muitas vezes social) do trabalho, a sua principal garantia e o seu mais forte

pressuposto ideológico assentam, principalmente, na rara faculdade de prever. Este novo produtor não é só um hábil gestor dos importantes recursos humanos e industriais do estúdio, mas um verdadeiro - e decisivo - centralizador das visões.

Independentemente da qualidade dos filmes em que se empenhou pessoalmente - e onde avultam, pelo menos, duas arriscadas e enigmáticas apostas formais: *The Crowd*, dirigido por King Vidor e, principalmente, *Freaks*, de Tod Browning (uma definitiva incursão no mundo da deformação, depois do *Corcunda* da Universal) -, Thalberg reconceptualizou a ideia de Hollywood, em torno do protagonismo do produtor e da sua face visível - a *star*. E se os resultados nem sempre foram óbvios - na medida em que, na massa de produção de Hollywood, há filmes mais produzidos do que outros - a Ideia (e a Ordem) subsistiriam, muito para além dos acidentes, como uma das principais opções do sistema. David O. Selznick, numa carta dirigida a Louis Mayer (que o convidara para integrar a equipa de executivos de produção da MGM, no princípio de um pequeno "*coup d'état*" que acabaria com a morte de Thalberg, em 1936), e datada de 12 de Novembro de 1932, dá dessa situação patrimonial um excelente e eloquente testemunho:

"Tenho o maior respeito por Irving Thalberg. Olho para ele como o maior produtor de toda a indústria. Tentarei, arduamente, igualar as suas realizações, e espero um dia

ultrapassá-las. Não o posso fazer na MGM, por duas razões: primeiramente, porque se o conseguisse seria devido aos meios que ele próprio desenvolveu. (Só o orgulho me faria pensar que poderia fazer mais com esses meios do que ele próprio fez.) Quero continuar a desenvolver os meus próprios trabalhadores, as minhas próprias vedetas e os meus próprios meios a partir do que esbocei há um ano atrás. (...) Em segundo lugar, não poderia suportar ser um subordinado de Irving - por muito que o respeite, não quero ser subordinado de ninguém, no meu próprio campo. Já passei esse estádio e não desejo retroceder. Irving podia dar-me todas as garantias de independência, mas eu continuaria a ser um subordinado; se entrasse para a MGM era isso que me esperaria. O passado de Irving é demasiado excelente para não lhe reconhecer o perfil de um chefe, o líder da actual situação; e muito mal haveria eu de pensar da sua organização para acreditar que quem lá trabalha não o olha também como um verdadeiro patrão" (Behlmer (ed.), 1972:49)¹⁰².

¹⁰² os sublinhados são meus

THE BIG PARADE



NO CENTRO DE UMA GUERRA DE ESTÚDIO

THE BIG PARADE



NO MEIO DA "GRANDE PARADA".....

THE BIG PARADE



MARCAR O LUGAR DA STAR

SEGUNDA PALAVRA DE ORDEM

"GENERALIZAR"

V

O PALCO DOS GÊNEROS

1. De uma teoria do género a um género de teoria

Que importância se deve atribuir ao conceito de género cinematográfico no devir das formas fílmicas em geral, e naquelas do filme clássico americano em particular? A nossa hipótese é que, apesar de uma aparência gasta e pouco prometedora, a questão faz, ainda assim, todo o sentido. De facto, a noção de género - uma das poucas noções com assegurada reputação na *doxa* da teoria e da história do cinema - parece ter sido, até hoje, e quando encarada com alguma seriedade teórica, frequentemente hipotecada aos interesses de certas *performances* analíticas de dominante estruturalista¹⁰³ (suscitando uma espécie de alternativa

¹⁰³ A análise científica do género cinematográfico procede de uma tradição predominantemente semiológica, e como um derivado natural de uma teoria do código. É esta marca congénita de cientificidade que deslocou a temática do género do seu eixo histórico, para a inscrever numa problemática, mais geral, da classificação e do agrupamento. Pode citar-se, como texto fundador desta visão do género, as páginas que Christian Metz lhe consagra em *Langage et cinéma*: "A obra de um cineasta não é a única unidade textual-sistemática maior do que um filme. Há também o que se chama 'género cinematográfico': burlesco, 'filme negro' comédia musical, etc. Referimos-nos anteriormente à possibilidade de detectar, num corpus formado por vários westerns, cujo número e escolha dependem da exacta orientação de cada análise, os traços constitutivos da 'westernidade'; são eles que fazem com que um western seja um western, e que - mesmo que isso não seja nunca explicitado no filme nem nos filmes-anúncio do seu lançamento publicitário - seja inevitavelmente reconhecido como tal, para um público possuidor da correspondente informação socio-estética, isto é, capaz de reconhecer, mais ou menos, o sistema do western" (Metz, 1971:93 e sq.). Já, anteriormente, nas páginas finais do primeiro tomo dos *Essais sur la signification au cinéma* (Metz, 1968), a questão tinha surgido directamente relacionada com a temática da verosimilhança cinematográfica, em relação à qual o género produz um efeito de

corpus particular, fixando as coordenadas desse verosímil (que é sempre, no entender de Metz, um produto da reiteração do discurso e da cristalização de certas convenções). Outras abordagens merecem, no entanto, destaque, particularmente as que provêm da escola anglo-saxónica, e que tomam, genericamente, por referência académica, os trabalhos clássicos de Propp sobre o conto popular russo (Propp, 1928). De entre esses trabalhos - que procuram projectar sobre o cinema e, nomeadamente, sobre o cinema clássico americano - as funções "propianas" da análise estrutural da narrativa, citem-se as tentativas, razoavelmente fracassadas, de Fell (Fell, 1977), Wollen (Wollen, 1982) e Wright (Wright, 1975) - sendo este último, exclusivamente dedicado ao western clássico, o mais interessante dos três -.

Finalmente, Jacques Goimard protagonizou uma interessante tentativa de reabilitação da capacidade do género como instrumento de classificação (Goimard, 1980), tendo, por contexto, a crise geral dos paradigmas de cientificidade da teoria do cinema e, por destino, a resposta a uma exigência natural de taxinomias (como condição do conhecimento).

A escola americana e, especialmente, diversos trabalhos de natureza universitária, vieram dinamizar este deprimente quadro geral, propondo uma reenquadramento da questão num efectivo plano de historicidade (para apenas citar trabalhos de âmbito mais geral, refiram-se, por exemplo: Buscombe, 1970; Hernadi, 1972; Kaminski, 1974; Sobchack, 1975; Solomon, 1976 e, sobretudo, Schatz, 1980). Precisando ainda mais este enfoque histórico, o interesse recente pelo cinema dito "primitivo" permitiu, ainda que indirectamente, um importante deslocamento epistemológico do problema. Neste sentido, Gunning propôs uma reclassificação dos géneros cinematográficos, baseanda-a, agora, mais em critérios de forma que de conteúdo, seguindo, para isso, as coordenadas teóricas do Formalismo Russo (Eichenbaum), e a sua tradução na teoria da recepção de Jauss (Jauss, 1972:21-80): "A minha definição dos géneros depende, primordialmente, do tipo de articulação entre os planos, em termos de espaço e tempo" (Gunning, 1984:105). As conclusões do trabalho apontam para a existência de quatro diferentes géneros "primitivos": 1. de narrativas num só plano, 2. de não-continuidade, em que a ruptura entre os planos projecta uma ruptura na narrativa, 3. de continuidade, em que a ruptura entre os planos é elidida por uma continuidade narrativa, 4. de descontinuidade, em que a montagem desfaz o carácter continuista da narrativa. Segundo Gunning estes géneros são independentes uns dos outros, e a sua consideração permite uma maior racionalidade epistemológica no enfrentamento do objecto "cinema primitivo", cuja riqueza de formas foi sacrificada a uma perspectiva ideológica, da história em geral e da história das formas, em particular.

credível em relação aos parâmetros de uma história crítica e sensível), quando não explicitamente (e ideologicamente) reactiva, em relação ao domínio teórico da noção de autor¹⁰⁴, do que emergente - como deveria ser - de um questionamento histórico efectivo. Há assim um desentendimento de princípio entre aquilo que o conceito promete ser - enquanto espelho de um modelo de produção - e o que, de facto, tem sido - um instrumento de análise que olha, quase sempre, a motivação genérica como (mais) uma expectativa legítima e fácil de regimentação histórica.

O problema da história é, aqui, pertinente, porque constatar, na trama atemporal dos filmes, a ocorrência sistemática de certas repartições coerentes, não é a mesma coisa que interrogar a imagem e a história da própria instituição cinematográfica como algo que, num dado período e sob determinadas condições e exigências, se pensou como um cinema de géneros, facilitando e fomentando o surgimento e a implantação dessas mesmas repartições. E se a primeira das

¹⁰⁴ A temática do género entra, naturalmente, em conflito, com a temática do autor, sobretudo quando ambas se pretendem considerar como princípios de classificação. O problema de delimitar a pertinência de um ou de outro dos critérios teve, sobretudo, repercussão nos meios da teoria, da história e da crítica norte-americana. Manobrando habilmente os termos dessa tensão, Schatz escreve: "Retrospectivamente, parece bastante lógico que a crítica de autor e a crítica de género tenham dominado os estudos sobre Hollywood. Estas duas metodologias críticas complementam-se e contrapõem-se, uma à outra, no sentido em que a crítica de género tenta estabelecer um conjunto de formas cinematográficas, enquanto a crítica de autor celebra certos cineastas que trabalharam, efectivamente, no quadro dessas formas gerais" (Schatz, 1980:8).

opções parece inteiramente subscrever os propósitos científicos de uma disciplina do texto, já a segunda implica um diferente posicionamento, assumindo, desde logo, a legitimidade de uma ciência própria à instituição, aqui revelada nos modos de reflectir a natureza e o significado das suas práticas, o que equivale também, em certo sentido, a teorizá-las e a predizê-las.

Como atrás referimos, a nossa hipótese de trabalho leva-nos a assumir que a noção de género não só é estritamente solidária de certos sistemas de produção e difusão de filmes (e de entre eles, o do cinema clássico americano), como é também um produto teórico desses mesmos sistemas - uma sua instância de racionalização. Para o dizer noutros termos, o género funciona perante a instituição cinematográfica à maneira de um metaobjecto: revelando-se na actualidade dos filmes - construindo-se e refinando-se, a partir deles -, não deixou, por isso, de os ultrapassar e, em certa medida, de os preceder. O seu valor como força homogeinizante, como palavra de ordem do sistema e, finalmente, como operação reguladora das suas próprias dissemelhanças, não é mais do que um efeito da natureza propriamente virtual do conceito e dos modos como participa do imaginário da instituição. Talvez por isso, e olhando para a massa indiferenciada de filmes que constituem o património generalista da produção clássica americana, o género

cinematográfico irrompa, na sua diversidade e amplitude, como uma celebração do próprio cinema, ou como Stephen Neale muito bem sublinhou, como um momento perfeito de auto-reflexividade do sistema: *"os géneros exibem também o cinema, cada um exibindo um aspecto particular das suas potencialidades, cada um modulando, de diferentes maneiras, instâncias de escopofilia e exibicionismo"* (Neale, 1980:34)¹⁰⁵.

Ficará pois assente no decurso deste capítulo, que o cinema de género foi sempre um contribuinte activo, importante e substancial do classicismo americano - enquanto se entenda aqui o termo clássico, na sua asserção gombrichiana, isto é, como a expressão de uma força normalizante. Para nós, o verdadeiro interesse reside no modo como essa força acaba por emergir da própria praxis do sistema, tornando visíveis e anónimos (disseminados pela própria vastidão do arquivo), os sinais reguladores do discurso e, também, as marcas da sua provável identidade.

¹⁰⁵ A importante componente mitológica do "género" "filmes sobre o cinema" sugere uma abordagem específica, o que teremos oportunidade de fazer (ainda que noutro contexto) noutro ponto deste trabalho.

1.1 Diferença e repetição:

generalidade e singularidade do género

A raiz desta tradição generalista é, desde logo, uma questão problemática. Olhada, frequentemente, como uma manifestação do novo, da diferença, a invenção do cinema - pelo menos na sua asserção comercial/industrial - parece marcada, muito pelo contrário, pela experiência do mesmo. Comprovam-no, de um ponto de vista ontológico, a aspiração realista das primeiras imagens em movimento, confirmam-no, logo a seguir, a constância desse tipo de imagens, e o amplo mercado que as disputa¹⁰⁶.

Paisagens remotas e inacessíveis, danças exóticas, farsas e perseguições, panoramas, reproduções de

¹⁰⁶ O desenvolvimento industrial do filme americano assenta, em grande parte, nesta intuição do género. Entre as formas "primitivas" desta produção generalista, Musser destacou o travelogue ou "filme de viagem" como uma das suas práticas mais sistemáticas (Musser, 1984). Com a institucionalização da ficção como forma dominante de produção, a partir de 1903-1904, este movimento para o género conheceu um incremento notável, em quantidade e variedade. Entre 1907 e 1915, o western, o filme de guerra (nomeadamente sobre a Guerra Civil americana), o slapstick (talvez o mais importante género de actores, praticado nos estúdios da Essanay, da Kalem, da Keystone e da Mutual), os filmes de actualidades, os filmes policiais e, sobre todos eles, o grande melodrama da Biograph, que funcionou com uma verdadeira matriz narrativa de todo o cinema americano, definiam regiões perfeitamente demarcadas de produção (é o caso de alguns estúdios que procuram especializar-se na produção de determinados géneros, como o American Film Manufacturing Company que, em 1911, se mostra interessado na produção exclusiva de westerns (Bowser, 1990:171)). Entretanto, em 1915, Griffith forçaria uma primeira grande tentativa de síntese dos géneros. Foi *The Birth of a Nation* (the re-birth of cinema).

acontecimentos famosos, ilusões de prestigiador, melodramas, *westerns*; com uma impressionante constância e regularidade, cada uma destas categorias alberga um sem número de títulos nos catálogos das dezenas de sociedades que procuram controlar os primeiros mercados internacionais de produção e distribuição de filmes¹⁰⁷. É o próprio mercado, aliás, que vai determinando e refinando este tipo de produção seriada, com os exibidores a exigirem, sobretudo a partir de 1907, quantidades determinadas de filmes de diferentes géneros, procurando estabelecer um equilíbrio nos seus diferentes programas semanais¹⁰⁸. Em resumo, pode dizer-se - e esta primeira conclusão está longe de ser exclusiva do cinema

¹⁰⁷ A confusão é tão grande, e as práticas de pilhagem tão frequentes que, para obviar a situações dúbias do ponto de vista da propriedade dos negativos, a maioria das companhias americanas opta pelo registo individual de cada fotograma, em vez do copyright global de todas as imagens incluídas no mesmo filme. Sobre os modos como esta situação retardou uma definição jurídica da continuidade fílmica e o correspondente estabelecimento do conceito industrial/comercial do filme, vd. Grilo, 1987:111-123.

¹⁰⁸ Eileen Bowser apelida de "dieta" este equilíbrio (Bowser, 1990:167). Na realidade, o que isto quer dizer é que os exibidores desejavam poder constituir, livremente, os seus programas, com base numa alternância de filmes de diferentes géneros. Para isso, era necessário que os distribuidores disponibilizassem, semanalmente, um número semelhante de dramas, *westerns* e comédias e que, principalmente, estandardizassem os seus modelos de distribuição, fornecendo os filmes em rolos diferentes, por forma a que o exibidor pudesse colocar um drama entre duas comédias, por exemplo. Rapidamente, as diferentes sociedades de produção/distribuição entraram em concorrência, oferecendo modelos cada vez mais sofisticados e diversificados de difusão. Em Agosto de 1911, a Vitagraph punha à disposição dos seus clientes um programa semanal constituído por quatro filmes de um rolo: um filme de guerra, um drama, um *western* e uma comédia, e ainda uma oferta mensal de um filme especial (cfr. Bowser, 1990:167 e sq.).

americano - que o cinema se dá a conhecer, nos seus primeiros tempos, como uma experiência da repetição, isto é, como algo que passa por ser, primordialmente, a experiência do próprio espectáculo do cinema, antes de atender à natureza particular de cada filme e, especificamente, do seu conteúdo ou das suas convenções narrativas. Foi, portanto, com base nessa possibilidade de repetir que a indústria se organizou, não só standardizando a manufactura de filmes, como também produzindo um público cindido (e hesitante) entre o desejo de variação e a expectativa de uma certa estabilidade formal. A ideia de género surge, assim, no cinema americano, como um contraditório padrão de diversidade e previsibilidade.

De um ponto de vista meramente institucional, a concepção do género cinematográfico - ou, se preferirmos, a ideologia do género - deriva, directamente, dessa tensão permanente entre o dever de repetir e a obrigação de inovar, entre a finitude das repartições (das convenções) e o infinito que, paradoxalmente, acabam por supôr. Em certo sentido - provavelmente, mesmo, no melhor deles - pode afirmar-se que, para a lógica de Hollywood, a ideia de cinema é inseparável da ideia de género, que uma das coisas não é praticável nem, sobretudo, pensável, sem a outra.

Duas noções fundamentais haverá, no entanto, que reter:

- a primeira delas, é que o modo como a opção generalista trabalhou a instituição cinematográfica americana

ultrapassa, largamente, as diferenças e proximidades entre os géneros, encarados cada um por si. Trata-se, na verdade, de um programa de maior amplitude, irredutível ao esquematismo de uma classificação, de uma nomenclatura, ainda por cima, só parcialmente rigorosa (e sabe-se como os géneros se acabam, finalmente, por recobrir uns aos outros, esbatendo as diferenças e acentuando as proximidades e as diluições)¹⁰⁹. Muito mais interessante do que verificar as marcas de um género preciso no interior de um filme determinado - muito mais interessante, portanto, do que ceder à tentação de separar e enumerar os géneros -, é constatar como, através deles, se cumpre o próprio princípio genérico, como algo de unitário e global, e como por eles, e entre eles, se renova uma certa ideia e uma certa identidade do cinema, como acontecimento nomeável e singular. Esta hipótese é tanto mais interessante quanto nos acabará, certamente, por conduzir a um melhor entendimento do espectador de cinema, da sua historicidade como homem cinematográfico. Porque se é verdade, como afirma Schatz (Schatz, 1980:11), que uma teoria dos géneros terá, forçosamente, que pôr em evidência o alcance e a natureza do pacto entre o sistema dos estúdios e a comunidade dos espectadores, então é legítimo esperar que,

¹⁰⁹ Esta fobia da classificação pode assumir proporções enlouquecedoras. Geguld e Gottesman, que definem o género como "uma categoria, forma ou espécie de filme, passível de ser distinguido pelo objecto, o tema, o assunto ou a técnica", elaboraram uma "grelha" onde são reportados cerca de setenta e cinco géneros diferentes (Geguld; Gottesman, 1973).

no termo dessa análise, seja possível reconstituir uma verdadeira arqueologia do espectador de cinema, começando por compreender essa misteriosa condição de homem ordinário, diria Schefer (Schefer, 1980), de homem imaginado, diríamos nós, tão violentamente recalcada pela antropologia e, genericamente, por todas as ciências sociais, em proveito de um racismo narcísico que celebra, antes de mais, a história, as virtudes e a eloquência de um espectador esclarecido e conscientemente motivado, de um homem cultural, minoritário e, enfim, imaginário (Morin, 1957).

- a segunda, é que olhar o gênero cinematográfico e, mais concretamente, o filme de gênero, não tem necessariamente que implicar os vícios de um modelo estatístico e sociológico, definitivamente enterrado com a *Politique des Auteurs*. O gênero não deve ser encarado como a (im)pura expressão do formato, mas, pelo contrário, como um território de constante experimentação das formas. Assim o entenderam os que melhor o assumiram e praticaram (Ford, Hawks, Chaplin, Walsh), lançando tantas vezes o paradoxo e a consternação em todos quantos, para lhes defenderem a reputação de autores, os procuravam precisamente isolar numa redoma estilística, ao abrigo de convenções puramente ideais, sem qualquer correspondência, quer na prática, quer no "texto".

O filme de gênero exige assim a ultrapassagem nítida e frontal do vocabulário crítico, em larga medida herdado da tradição romântica, e cujas competências se dirigem, primordialmente, para o reconhecimento do estatuto do autor e do sujeito¹¹⁰. Como refere Baudry, *"Até ao século XVIII, os artistas tinham sido distinguidos pela classe social, pela educação e pelos patronos. Mas com o crescimento de uma sociedade e uma cultura de massas, a hierarquia deixou de ser função da genealogia, para passar a ser função da sensibilidade (...). Para uma teoria baseada na ideia de autor, os realizadores de gênero com um grande sucesso popular transformaram-se em artistas Românticos que tentavam estabelecer as suas visões pessoais contra as linhas de montagem comerciais"* (Baudry, 1976:413-414). Talvez esta perspectiva do problema peque por alguma distorsão (e alguma injustiça) em relação ao verdadeiro papel (nalguns casos crucial) desempenhado pela crítica europeia no final da

¹¹⁰ Como para a história da literatura, e para a história da arte, de uma maneira geral, a categoria do gênero tende a complicar, no cinema, como já foi referido, as *performances* de uma crítica ou de uma teoria de autor (de uma política dos autores). A tensão entre esses dois pólos de explicação pode, no entanto, tornar-se produtiva. A conceptualização histórica das suas mútuas áreas de influência, por exemplo, pode revelar um sugestivo campo de análise. Como afirma Andrew Tudor: *"Para analisar, metodologicamente, o modo como um certo cineasta faz uso de um determinado gênero, é necessário estabelecer os principais componentes da sua própria concepção do gênero"* (Tudor, 1970:20). De todas as maneiras, uma história do cinema olhada como história das suas práticas (e, de entre elas, a prática do gênero) não pode deixar de demonstrar e enfraquecer a imanência de uma *"função-autor"* (Foucault, 1969b), como simples figura da autoridade.

década de 50, princípios da de 60 (aliás prontamente seguida nos Estados Unidos por críticos como Andrew Sarris, e por revistas como a *Movie*), na reabilitação da figura do autor por entre o emaranhado anónimo do sistema dos estúdios; mas tem, sem dúvida, no seu exagero caricatural, a virtude de chamar a atenção para o carácter eminentemente corporativo do sistema e para o modo como a mitomania do autor lhe pode desfigurar o retrato histórico e, se quisermos, natural: sempre que o comprometa na perigosa e convencional figura de uma criação u-tópica e improvável (porque sem lugar e sem destino), e na desagregação conceptual de um sistema que apenas pode ser explicável, justamente, com base no seu poder integrador, e nas virtudes e vícios de um carisma inevitavelmente totalitário.

2. O Palco dos Géneros

Os irmãos Warner

Por todas as razões, a Warner Bros pode ser considerada, no organigrama das *majors* americanas da época clássica, como uma espécie de anti-MGM. Ao estilo opulento das produções desta, e às gigantescas guerras de poder que opõem os interesses dos seus todo poderosos executivos (sobretudo depois do desaparecimento de Thalberg, em 1936), a Warner - um pouco à maneira da Universal pré e pós-Thalberg - foi, desde a sua fundação (1923, dez anos depois da criação da Warner Features), e até ao início dos anos 30 (momento em que a gestão do produtor Darryl Zanuck se torna - ainda que episodicamente - muito mais musculada), uma empresa caracterizada por uma estrutura de poder centralizada e inquestionável. Fundada e dirigida por quatro irmãos (Harry, Albert, Jack e Samuel), descendentes de emigrantes polacos chegados à América nos finais do século XIX, a Warner ocupou sempre um lugar relativamente insólito e periférico no quadro da indústria, começando por responder mal às grandes transformações nas filosofias de gestão que ocorrem nos finais da década de 1910, e acabando por acusar um atraso revelador no seu processo de formação patrimonial¹¹¹.

¹¹¹ As grandes aquisições da companhia - entre elas a da Viatgraph, em 1925, o controlo sobre a First National e os seus estúdios de Burbank, e a importante aquisição da Stanley Corporation (com as suas 250 salas, entre as quais o mítico Strand, na Broadway), em

Esta falsa de pressa em tomar uma posição concorrencial no seio da indústria acabou por ser compensada, por um longo mas persistente investimento na área da inovação tecnológica. Afastando-se das vultuosas paradas financeiras que caracterizaram o processo de integração industrial dos começos da década de 20, afastando-se, também assim, da possibilidade de controlar um significativo número de salas de exclusividade, a Warner viu-se compelida a deslocar uma parte significativa dos seus recursos na busca de soluções mais originais de diferenciação (e utilizo aqui o termo de Bordwell no mesmo sentido: "*Sendo ambas firmas de reduzida dimensão, a Warner e a Fox olharam a tecnologia como uma forma de diferenciação e como um modo de atrair um conjunto de pequenos exibidores, incapazes de suportar os custos dos programas de palco ao vivo que eram típicos das salas de primeira exclusividade*" (Bordwell 1985b:298)¹¹²).

1926 - ocorrem numa altura em que praticamente todas as grandes cartas da integração estão já jogadas por parte dos seus parceiros industriais, se se exceptuarem a anexação, pela Paramount, dos Publix Theaters, em 1926, e do circuito Keith-Albee e Orpheum, pela RKO, em 1927.

¹¹² Esta visão é contrariada - ainda que subtilmente - por Schatz: "A maior ironia na ascensão da Warner e, genericamente, na 'revolução do sonoro', reside no facto de a Warner ter desenvolvido o som não para diferenciar os seus produtos ou para revolucionar os modos de filmar, mas para se colocar ao mesmo nível das outras majors" (Schatz, 1988:58). O registo fica feito, embora a diferença, em relação às conclusões práticas de Bordwell, não seja propriamente significativa, pelo menos do ponto de vista dos seus resultados materiais, como em seguida veremos.

2.1 *Imaginários técnicos e tecnologia:*

a conjuntura do sonoro

No cenário eminentemente conservador da indústria cinematográfica americana da segunda metade da década 20 - que é também o cenário de uma progressiva cristalização formal e de métodos de produção - a Warner faz, portanto, figura de estúdio experimental. Sem uma produção significativa até 1927 (treze e catorze filmes, respectivamente em 1923 e 24) , desmunidos de estrelas concorrenciais (a grande estrela da Warner, nas épocas de 24, 25 e 26, é, apesar do contrato com John Barrymore, o cão Rin-Tin-Tin e o seu jovem companheiro Wesley Barry), com apenas um grande realizador sob contrato - Ernst Lubitsch, cuja opção é deixada cair, a favor da Paramount, em 1927 - e praticamente isolados dos grandes circuitos de exibição - ainda que a aquisição do património de distribuição da Vitagraph tenha tornado a situação bem mais confortável¹¹³ -, os irmãos Warner encaram a componente fixa, técnica e material, do cinema, como uma hipótese real de mudança e uma possibilidade de alterar a rigidez hierárquica do sistema.

¹¹³ O exercício de 1926 termina com a aquisição de dez grandes salas de exclusividade (entre essas, duas salas de grande prestígio: o Warner Theater de Nova Iorque e o Orpheum Theater, localizado no Loop de Chicago) (Schatz, 1988:61).

Os investimentos da Warner, no sentido da operacionalização de um dispositivo de sonorização síncrona dos filmes - isto é, de um sistema que permitisse a gravação e a reprodução sonora sobre a própria película - têm início a 25 de Junho de 1925, altura em que a Warner Bros e a Western Electric decidem estabelecer um protocolo para aperfeiçoar um sistema desenvolvido por esta última, e ainda em fase experimental (Gomery, 1986:97). Encorajada pelos resultados das experiências levadas a cabo durante todo o ano de 1925, a Warner opta então por criar uma sociedade - a Vitaphone Corporation -, exclusivamente destinada à produção e distribuição de filmes sonoros, com a qual a Western Electric negocia os termos da cedência de exclusividade na exploração do processo (Abril de 1926). A eficácia da Western e a rapidez da Warner possibilitam que, a 6 de Setembro de 1926, seja já apresentado publicamente, no Globe Theater, em Atlantic City, um programa incluindo um "Vitaphone Prelude", seguido da estreia de *Don Juan*, filme realizado por Alan Crosland, com John Barrymore.

Segundo Schatz (Schatz, 1988:63), os resultados do programa *Don Juan* foram moderadamente decepcionantes. Talvez nem houvesse razões para esperar outra coisa, porquanto *Don Juan* não era, propriamente, um filme sonoro, mas antes sonorizado (música e efeitos), enquanto o "prelúdio" Vitaphone, dividido em sete partes, era maioritariamente

composto por pequenos fragmentos musicais (todos extraídos de peças clássicas), entre os quais pontificava a prestação do tenor Giovanni Martinelli, interpretando, sincronamente - ainda a questão crucial, e espectacular, da palavra - uma ária de *I Pagliacci*¹¹⁴ (que acabou por ser o grande sucesso da noite (Gomery, 1986:98))¹¹⁵. Mas os investimentos já

¹¹⁴ Assinale-se, a título de curiosidade, que *I Pagliacci*, a ópera de Ruggero Leoncavallo, conheceu uma versão cinematográfica, em 1937, dirigida pelo alemão Karl Grune, com produção britânica, da Trafalgar Films, e com o grande tenor austríaco Richard Tauber no papel de Canio Tonini. O filme seria, entretanto, distribuído nos Estados Unidos, pela United Artists, mas sob outro título: *A Clown Must Laugh*. Sobre esta versão, João Bénard da Costa assinala a justeza e "inteligência" do trabalho de Grune: "Não só Grune fez uma intelligentíssima adaptação da ópera de Leoncavallo, como integrou, com enorme sabedoria, o mundo "expressionista" no mundo verista dos Palhaços" (Bénard da Costa, 1986:130).

¹¹⁵ Citando uma nota de imprensa publicada em Abril de 1925, Schatz chama a atenção para uma certa restrição de perspectivas quanto às possibilidades realmente efectivas do sonoro. Aparentemente, e segundo os termos desse memorando, a Warner terá primeiramente entendido as potencialidades comerciais do sonoro, como uma forma de reproduzir acontecimentos musicais efémeros, e inacessíveis à maioria da população. O peso que os musicais irão desempenhar nos primeiros anos do sonoro confirma, precisamente, esta visão: "A Warner vai empreender uma política de 'filmes falados'. As nossas pesquisas demonstraram a exequibilidade de uma tal política que levará às plateias de todo o mundo a música das maiores orquestras sinfónicas e as vozes das estrelas mais populares da ópera, do vaudeville e do teatro" (Schatz, 1988:59). Michel Chion, por seu turno, sublinha bem a importância desta questão, ao escrever: "A chegada do sonoro veio evidentemente mudar o estatuto privilegiado da música de filme. E, no entanto, e de modo bizarro, era o desejo de aperfeiçoar o acompanhamento musical e, em particular, o sincronismo entre a música e a acção que, mais do que a ideia de fazer falar os actores, incitou os irmãos Warner a garantir a exclusividade do processo Vitaphone de sincronização. Aliás, a primeira utilização deste processo numa longa-metragem (com o registo feito em disco e não, ainda, sobre uma pista óptica), o Don Juan de Alan Crosland com John Barrymore, não é, deliberadamente, uma tentativa para fazer escutar os diálogos, mas apenas para

realizados, os compromissos assumidos (principalmente os externos à economia do estúdio) e, decerto, uma certa persistência familiar do clã, levaram a Warner a intensificar, ainda mais, a aposta no sonoro, durante o final de 1926 e, especialmente, em 27 e 28, canalizando, para aí - e especificamente para a montagem de *The Jazz Singer*, o primeiro filme falado do estúdio -, uma parte expressiva do peso financeiro da companhia.

Neste ponto, é necessário compreender que, nesta mutação do mudo para o sonoro estavam, de facto, muito mais coisas em jogo do que a simples inovação técnica, ou do que uma moda passageira, pontualmente espectacular. Nenhum outro estúdio de Hollywood arriscou tanto num único passo nem provavelmente o fez de forma tão consciente, no que dizia respeito às suas possíveis futuras implicações comerciais. E a aposta financeira era gigantesca, sobretudo para um estúdio como a Warner, parcialmente empenhada a interesses externos,

sincronizar, de uma forma mais precisa e, a longo prazo, mais económica do que uma orquestra ao vivo, a música de acompanhamento escrita por William Ast e David Mendoza. Don Juan deve ser encarado, como, mais tarde, Tabu, como um filme mudo em que a música de acompanhamento é registada e difundida por processos 'mecânicos'. Fazer falar o écran não foi, longe disso, a primeira ideia dos irmãos Warner; foi mesmo a sua última ideia" (Chion, 1985:156-157). Aceitando, muito embora, o essencial deste comentário, é necessário considerar que a questão do diálogo releva de uma problemática técnica diferente da questão do sonoro, colocada de uma forma geral. Efectivamente, o registo em disco do diálogo implica uma tecnologia de rodagem muito mais complexa e um modelo de continuidade que dificulta a própria organização estrutural do estúdio e das respectivas equipas.

nomeadamente pela mão de Waddill Catchings¹¹⁶, personagem que foi uma peça fundamental no apertado xadrez económico do estúdio Warner, possibilitando injeções regulares de dinheiro, tanto para a aquisição de redes de distribuição (a compra da Vitagraph e da Stanley Corp., por exemplo) como, sobretudo, para assegurar o vultuoso investimento da sua conversão em "salas sonoras".

The Jazz Singer foi então o protótipo Warner para a apresentação do projecto Vitaphone. Custou meio milhão de dólares - orçamento muito superior à média da Warner -, a pequena odisseia do cantor que procura triunfar no mundo do *show-business*, à custa de muita pantomina e alguma garganta, sendo esta última que lhe construiu a reputação: primeiro pelo pequeno fragmento de diálogo, e depois pelas quatro peças musicais interpretadas por Al Jolson, um conhecido cantor do *vaudeville*¹¹⁷. A realização foi confiada, mais uma

¹¹⁶ Catchings foi um dos grandes corretores de Wall Street, nas décadas de 20 e 30. Para além da mediação de outros negócios, foi ele o responsável pelos investimentos financeiros da Goldman Sachs, e pelo sucesso de empresas como a Sears.

¹¹⁷ Para sermos rigorosos, é necessário precisar que o pequeno fragmento de diálogo se trata, realmente, de um monólogo de Al Jolson para a mãe, prometendo-lhe um resto de vida faustoso se ele conseguir triunfar no mundo do espectáculo. Chion tira, deste episódio, uma curiosa conclusão: "Al Jolson acaba de cantar uma primeira canção, fica sentado ao piano onde continua a tocar um acompanhamento ritmado. Sobre este acompanhamento debita então o seu discurso, grande declaração de amor à mulher que o criou. Esta primeira intervenção falada do cinema de ficção é muito mais um monólogo acompanhado ao piano do que um verdadeiro diálogo. Como se o cinema, depois de ter embarcado sem reservas no canto - onde as facilidades do play-back garantiam uma continuação da fluidez e da

vez, a Alan Crosland, que se limitou a cumprir os passos de rotina de quem tem que fazer brilhar uma inovação sobretudo técnica, um pouco à maneira das centenas de curtas-metragens Vitaphone, produzidas nos dois anos anteriores¹¹⁸. E se *The Jazz Singer*, estreado a 6 de Outubro de 1927, apanhou de surpresa praticamente toda a gente - incluindo o público e a generalidade da indústria -, a verdade é que depois dessa data, era já virtualmente impossível não ver (ou escutar) que o futuro do cinema passaria pelo sonoro (e pelo "falado"). Welford Beaton, crítico do *Film Spectator*, referia, a propósito, numa crónica da altura: "*The Jazz Singer* estabelece definitivamente o facto de o filme falado (talking picture) ser uma realidade eminente. E mesmo que haja alguém em Hollywood que tente afirmar o contrário, já é tarde para que isso possa alterar seja o que for. Se fosse um actor de voz esganiçada, acho que me começaria a preocupar" (cit. por Halliwell, 1986:513).

The Lights of New York, a primeira longa-metragem falada (57 minutos síncronos), estreada em Julho de 1928, e produzida com um orçamento de 75 000 dólares, realizava nas bilheteiras receitas superiores a 1 milhão. Deixava de haver assim razão ou espaço para equívocos e hesitações; ainda que

mobilidade - hesitasse, agora, diante da palavra, em optar, decididamente, pelo realismo" (Chion, 1985:179-180).

¹¹⁸ Crosland havia já realizado algumas dessas curtas-metragens, nomeadamente *Old San Francisco*, estreado em Junho de 1927.

momentâneamente, todas as outras *majors* se viam obrigadas a afinar as suas estratégias de produção pelo diapasão-Warner, pagando o preço de um considerável atraso, e confirmando a Warner como um novo e importante competidor (lembre-se, apenas, que em Setembro de 1929 chega a estar sobre a mesa um projecto de fusão da Paramount - que entretanto tinha aderido ao processo da Western Electric -, com a Warner. Este facto que não atesta de um efectivo enfraquecimento da indústria perante a "revolução" do sonoro¹¹⁹, dá pelo menos conta da crescente importância da Warner no clube restrito das grandes companhias de produção).

Já atrás referimos que a transformação do mudo para o sonoro excede muitíssimo o campo rigorosamente definido pelo mero exercício de uma outra performatividade técnica. Decerto que também isso conta, e terá nalguns casos sido mesmo decisivo para o avanço da Warner sobre as necessidades de reestruturação vertical da indústria. Mas o sonoro parece ser, de facto, e apenas, a ponta espectacular de um problemática mais vasta, que abrange um conjunto de mudanças técnicas e estéticas de muito maior alcance e profundidade, as quais, na sua interrelação, definem o *enjeu* real, e radical, dessa transformação.

¹¹⁹ A título de exemplo, e logo em 1929, a MGM estreia o primeiro "All Talking! All Singing! All Dancing!" filme de Hollywood. Tratava-se de *Broadway Melody*, uma produção dirigida por Thalberg, e que não só foi um grande êxito de bilheteira, mas também Óscar para o melhor filme, na época de 1928-29.

O persistente trabalho de Jean-Louis Comolli em torno do estabelecimento de uma história materialista do cinema permitiu avançar com algumas interessantes hipóteses de trabalho em relação à conjuntura particular que rodeou o surgimento do sonoro e a generalização do seu uso a toda a indústria (Comolli, 1971-72). Mais exactamente, Comolli mostra como a questão do sonoro só adquire uma verdadeira representatividade histórica quando enquadrada no seio de um conjunto mais alargado de importantes mutações tecnológicas, que inclusivamente, e principalmente, se estendem à própria conformação técnica da imagem. A passagem do tradicional suporte ortocromático para o pancromático, o uso generalizado de objectivas mais luminosas e a modificação dos sistemas tradicionais de iluminação, todos estes factores concorrem para uma *"redefinição geral da impressão de realidade"* (Comolli, 1980:753) e para uma transformação radical dos cânones da representação cinematográfica. De forma mais geral, pode dizer-se que a conjuntura de 1925-29 fixa, lentamente, os parâmetros de um novo tipo de imagem: sonora, ou sonorizada, decerto, já que é essa a novidade mais visível ou "audível", mas também uma imagem menos "profunda", menos atenta, portanto, a um certo idealismo gráfico e geométrico do infinito e mais sensível às modulações da luz, e aos cambiantes "realistas" de uma escala de cinzentos consideravelmente alargada. Como Joseph Dubray sublinhava, em

Abril de 1928: "A generalidade dos operadores tem hoje consciência de que a busca de uma definição fotográfica precisa e absoluta é coisa do passado. A qualidade dramática do cinema contemporâneo exige que os contornos sejam suavizados em toda a imagem e em todas as imagens" (Dubray, cit. por Bordwell, 1985c:342).

Ora é interessante constatar como a Warner, no seu propósito de trazer o som à representação fílmica, não se isola deste contexto mais geral de transformação, antes participa activamente noutros programas de pesquisa técnica sobre a imagem, entre os quais pontificam os famosos *Testes Mazda*, de 1928.

2.1.1 Os testes Mazda: cenários da técnica

Bordwell sublinhou a importância excepcional dos Testes Mazda - assim chamados porque diziam respeito à utilização de um novo tipo de lâmpadas incandescentes de tungsténio, cuja patente a General Electric havia registado nesse nome - (Bordwell, 1985d:294-297). De facto, os Testes Mazda, realizados num dos estúdios da Warner, representam a primeira e a única tentativa de uniformizar, num só momento, e a uma larguíssima escala, diversos parâmetros técnicos: da

iluminação às emulsões, passando pelos laboratórios e a maquilhagem. Entre 18 de Janeiro de 1928 e os primeiros dias de Março, imediatamente antes da convenção da SMPE (Society of Motion Picture Engineers), e sob o patrocínio da American Society of Cinematographers¹²⁰, quarenta operadores de câmara eram convidados a impressionar cerca de 800 horas de filme, sob diferentes condições de luz, procurando testar as condições de optimização da nova emulsão pancromática e do novo tipo de luz incandescente (que se destinava a substituir a luz tradicional: por arco, frequentemente de lâmpadas de mercúrio Cooper-Hewitt, que lideraram o mercado da iluminação nos anos 10 e 20).

Os *Testes Mazda* não são somente interessantes por terem sido um sucesso, nem por terem reforçado, através desse sucesso, a boa reputação dos diferentes projectos de transformação técnica então em curso. São também interessantes porque ocorrem numa conjuntura capital para o reajustamento do dispositivo clássico (técnico, claro, mas também económico e estético), e porque põem em relevo o empenho da generalidade do sistema nesse reajustamento: de

¹²⁰ Fundada em 1919, a ASC é, ainda hoje, uma importante organização corporativa e sindical. "Loyalty, progress and artistry" foi, desde sempre, a sua divisa. Bordwell e Staiger salientam que esta "lealdade", baseada numa constante circulação de informações técnicas, deve ser entendida, prioritariamente, como lealdade aos standards de produção (Bordwell; Staiger, 1985:255). Nesta leitura - cuja prática e história da ASC ajuda a corroborar - a Associação funciona como um agente importante de homogeneização tecnológica do sistema.

facto, os *Testes Mazda* não são obra de um punhado de sujeitos animados de um espírito particularmente inventivo, mas sim o fruto da colaboração e do interesse de várias (e importantes) firmas industriais, de uma verdadeira esperança corporativa - a Warner, evidentemente, mas também a Du Pont, a Eastman e a Agfa (que forneceram a película e os serviços de laboratório), a Max Factor (que ensaiou os seus novos produtos de maquilhagem), a General Electric e a Mole-Richardson (que forneceram os materiais de iluminação, e as muitas centenas de lâmpadas de tungsténio utilizadas durante os ensaios). Globalmente, os *Testes Mazda* destinaram-se a acertar os referentes de uma nova estandarização do sistema (pelo menos, na sua vertente técnica), e embora a ASC não recomendasse directamente o uso dos novos materiais, o texto final do relatório deixava poucas margens para dúvida acerca da exequibilidade da mudança, e da fiabilidade dos materiais nela envolvidos: "*Com base nos testes realizados, foi decidido que a lâmpada de tungsténio é superior a todos os outros tipos de fontes luminosas nos seguintes aspectos: facilidade, economia de energia e trabalho, facilidade de controle, livres de fumo e de sujidade, uma temperatura de cor superior o que permite alcançar tons mais correctos na reprodução de objectos coloridos quando se usa filme pancromático*" (Bordwell, 1985d:295).

2.2 Matrizes narrativas:

o filme de gangsters e a realização do som

Este desvio pelo papel de liderança desempenhado pela Warner no estabelecimento de um novo modelo técnico, permite uma maior clareza na explicitação das escolhas do estúdio, ao nível das opções estéticas e narrativas. De todos as *majors* a Warner é, de facto, a que mais rapidamente compreende um segundo nível de generalização da mudança, projectando-a num figurino de tipos narrativos de extrema modernidade, mesmo quando aparentando soluções porventura mais convencionais, e naturalmente seguidas por quase toda a indústria (e de que o musical é um exemplo privilegiado).

No seu trabalho sobre os géneros de Hollywood, Schatz assinala o modo como, na perspectiva da Warner, o som era indissociável da representação de universos naturalmente (realmente) sonoros. De entre todos estes, o mundo urbano revestia aspectos particulares, já que a sua riqueza sonora se revelava, subitamente, como um espectáculo inovador e surpreendente: "A Warner produziu o protótipo sonoro para o musical (The Jazz Singer, 1927) e no ano seguinte produziu o primeiro filme de gangsters sonoro (The Lights of New York, 1928). O estúdio dominou a produção de ambos os géneros

durante anos. The Lights of New York tem apenas uma grande virtude: ter demonstrado que a mistura dos efeitos sonoros e do diálogo aumentava enormemente o impacto do drama urbano e criminal" (Schatz, 1980:85).

Muito mais do que qualquer outro género, o filme de *gangsters* foi um importante veículo de realização do cinema sonoro. E se aqui falamos de realização, é porque não é rigorosamente a mesma coisa falar nas possibilidades sonoras do cinema, demonstradas nos protótipos de 27 e 28, e falar de um cinema onde as ideias são já genuinamente sonoras¹²¹, e no qual o som se pensa não apenas como uma confirmação da imagem, mas como um operador activo do sentido. De um modo mais radical, poder-se-ia mesmo perguntar se a cena do crime urbano é um "género" novo que o sonoro vem apoiar (e amplificar) ou se, pelo contrário, corresponde a formas naturais de exploração (ao mesmo título do musical e, mais

¹²¹ Destino que se terá cumprido, curiosamente, em filmes de resistência a um cinema sonoro como um puro cinema do diálogo: *City Lights* e *The Great Dictator*, de Chaplin, *Mabuse* e *M*, de Lang, ou ainda no manifesto contrapontista dos cineastas soviéticos, que teremos ocasião de abordar na secção seguinte. No cinema moderno, apenas dois cineastas representam, cabalmente, esta tradição de conceptualização da coluna sonora, como algo que se deve pensar fora do diálogo e, mesmo, interferindo com ele, com a sua "fluidez": Tati e Godard, que trabalham ambos sobre a erosão da relação, dominante no cinema clássico, entre a voz e o corpo. Procurando respostas inteiramente diferentes à mesma questão, o cinema de Straub e Huillet - que Chion apelida de "neo-lumierista" (Chion, 1985:70-75) - demonstra, no seu ultra-realismo, como imagem e som são matérias em permanente tensão e, sobretudo, numa tensão problemática. Sobre este assunto cfr. Chion, 1982; 1985; 1988.

tarde, da alta comédia) de um novo contexto técnico e narrativo: "O que era preciso era captar os ruídos urbanos numa pista sonora: o fundo musical do jazz e dos clubes nocturnos; o diálogo abrasivo dos gangsters; o ruído das metralhadoras e das pistolas; a sonoridade das omnipresentes sirenes da polícia; o roncar dos motores e o chiar dos pneus" (French, 1983:38).

Uma das respostas possíveis a esta questão, dá-a Kracauer, no seu *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*. No extenso capítulo que dedica ao exame do som no cinema e, particularmente, à "natureza dos sons" (inscrito num subcapítulo, esclarecedoramente intitulado "O som propriamente dito"¹²²), escreve: "Os sons (termo em que nos referimos exclusivamente aos 'ruídos') podem ordenar-se em função de um continuum que se estende desde os ruídos não identificáveis até aos reconhecíveis. (...) Os sons localizáveis nem sempre desencadeiam um raciocínio conceptual, um pensamento ligado à linguagem; pelo contrário, repartem com os ruídos não identificáveis a característica de resgatarem os aspectos materiais da realidade" (Kracauer, 1960:165).

Esta questão é de suma importância, para entender o alcance de um triângulo conjuntural cujos vértices são o projecto narrativo e estético de um estúdio (o *house-style* da

¹²² O sublinhado é meu

Warner), a conjuntura técnica do sonoro e das novas sensibilidades da película e, finalmente, as exigências comerciais de certas fórmulas temáticas e narrativas. O que está em jogo na emergência do filme de *gangsters* e da sua relativa, e esporádica, cristalização como modelo formal e narrativo - como género - é o modo como nele se cumpre um programa de evidente propensão realista (que liga, justamente, os três vértices do triângulo), cuja matriz narrativa e estética pode ser mais facilmente encontrada no emblemático plano-sequência inicial de *The Crowd*, de King Vidor - magnífico filme sobre a cidade que, insistentemente, procura, essa continuidade entre o anonimato da rua e um certo protagonismo do indivíduo - do que na declinação melodramática de *Underworld*, de Sternberg, filme vulgarmente considerado (juntamente com *The Racket*, de Lewis Milestone) como um antecedente genealógico do género.

Se o cinema nunca foi efectivamente mudo, mas "*surdo*", como refere Michel Chion (Chion, 1982:16-19)¹²³, então o filme de *gangsters* dos anos 30 concretiza, melhor do que qualquer outro, esse imaginário sonoro que condicionava a representação fílmica anterior a *The Jazz Singer*¹²⁴. Por

¹²³ "Se se lhe pode chamar '*surdo*', é na medida em que esse cinema nos cortava dos ruídos reais da acção, em que não havia ouvido para o aqui e o agora da acção" (Chion, 1982:17).

¹²⁴ Imaginário que começa dentro do plano, no ancoramento escópico e significante do espectador à imagem, e termina no off (tempo e espaço), a que o sonoro vem, justamente, retirar uma poética: "O cinema mudo permitia, como a literatura, as descrições dos seres e

oposição ao musical, o outro género dominante à entrada dos anos 30 -, o filme de *gangsters* não adiciona à representação uma partitura, procurando estabelecer com ela uma totalidade indissociável, ainda que confeccionada; antes subtrai (aspira) à partitura caótica do real - virtualmente indeterminada e infinita - um drama sonoro que lhe não comprometa a sua essência continuísta e deslizante. O som e a imagem participam, assim, de um gesto global de composição, de uma amálgama onde nem sempre é possível discernir com absoluta transparência uma ordem geral de determinação¹²⁵.

Compreende-se assim porque participa o filme de *gangsters* do imaginário tecnológico que caracteriza a indústria cinematográfica americana, no início da década de 30 - em títulos como *Little Caesar* (1930) e *I am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), ambos realizados por Mervin LeRoy, como *Public Enemy* (1931), de William Wellman, ou *Scarface*

dos lugares fora do tempo, fora da acção, antes de os inscrever numa história (...) Quando chegou o som realista, tudo isso acabou. A intervenção deste som tende a fixar a temporalidade a um desenvolvimento linear e ao sentido de uma progressão. Não é mais possível proceder à decomposição dos diferentes aspectos simultâneos de uma acção, nem pará-la, como na ópera. Falar no som síncrone (de voz, de passos, de ambiências realistas) é o mesmo que falar num registo preciso e irreversível do tempo, que passa a ser rigorosamente contado, pesado e dividido" (Chion, 1985:59).

¹²⁵ É legítimo perguntar porque abundam os disparos de pistolas no filme de *gangsters*: se por abundarem, também, e simplesmente, planos de pistolas que disparam ou, pelo contrário, se esses planos não estão simplesmente lá para ancorarem à representação uma composição sonora relativamente independente.

(1932), de Howard Hawks e produção de Howard Hughes, porventura o mais mítico e brilhante de todos. A atmosfera urbana e, geralmente, nocturna, do filme de *gangsters* constitui-se no cenário privilegiado de uma experimentação constante nos domínios do som e da imagem: no som, porque o universo caótico da grande cidade liberta o sonoro da tirania da palavra, trazendo o ruído - o "*som propriamente dito*", de Kracauer - para o interior da representação sonora, como sua parte integrante e indissociável, transformando-a assim numa banda sonora, propriamente dita; na imagem, porque o expressionismo da noite, tão característico das décadas anteriores - e admiravelmente representado pelo trabalho fotográfico de Struss e Rosher, em *Sunrise*, de Murnau, certamente o último grande filme do "mudo") - cede aqui o lugar a uma penumbra realista e funcional, ocasionalmente violentada pelo pontilhismo caleidoscópico e realista da iluminação urbana, onde tudo é obrigatoriamente visível, porque quase tudo é, também, desafectadamente brutal.

Mas o filme de *gangsters* participa, igualmente, de um outro imaginário, este muito menos tecnológico, e muito mais social, tendo por base a realidade de uma América deprimida pelo *crash* de 1929, e por horizonte a *angst* de uma multidão urbana perseguida pelo pesadelo do desemprego e da fome.

2.3 Um cinema-documento

Tendo sob a sua responsabilidade a gestão do estúdio, e sem a necessidade de "negociar" estratégias de produção com estruturas de poder intermédias, Darryl Zanuck é o modelo ideal do produtor dos anos 30, um pouco como Thalberg o foi para a década de 20 e Selznick o será para a década posterior. A sua grande capacidade em interpretar os sinais sociais, tão característicos da vaga de fundo que precede o *new deal* rooseveltiano - e também, evidentemente, as fortes pressões orçamentais do estúdio -, levam-no a explorar uma importante franja de mercado, até aí virtualmente desprotegida: a do filme de conteúdo vincadamente social e urbano, absolutamente colado - quase de modo documental, diria - à crueldade e frieza de um quotidiano fragilizado pela dimensão gigantesca da depressão económica. Estes valores, associados a um modelo de gestão essencialmente baseado na economia e na velocidade de produção e na versatilidade das equipas, com uma inegável apetência em captar um imediatismo social de dominante jornalística, impuseram o *house style* da Warner na década de 30¹²⁶.

¹²⁶ Essa "respiração do quotidiano" é brilhantemente ilustrada por Ben Hecht, um dos grandes argumentistas do período clássico de Hollywood, que havia escrito para a Paramount o argumento do já citado *Underworld*: "A ideia era escapar aos heróis e heroínas, para escrever um filme que tivesse só vilões e malandros. E nisso eu não precisava de mentir. Como jornalista, tinha aprendido que as pessoas

Ao apoiar-se no receituário formal dos géneros e no talento de argumentistas, realizadores, técnicos e actores, mas a todos transcendendo (como teremos ocasião de observar), esta verdadeira "marca da casa" constitui um caso assinalável em toda a lógica do sistema de estúdios no período clássico de Hollywood. Talvez, em grande medida, porque soube transferir para o funcionamento maximalista das *majors* um esquema mental típico das pequenas formas e dos produtos-B das *minors*. O charme absoluto e mítico de filmes como *Casablanca* (que não é um grande filme, em nenhum dos aspectos), responde, exactamente, a esta aproximação entre modelos formais e narrativos extremamente concentrados e económicos, e os recursos alargados de um grande estúdio, capaz de os refinar e apurar. "The intelligence of 'our' system", a fórmula inventada por Zanuck para indeferir as exigências das suas vedetas¹²⁷, resume admiravelmente a

mais decentes - o público - adorava os criminosos, e devorava tudo o que se escrevia sobre as suas paixões ou o seu sadismo. O meu filme, construído com base nesta simples verdade, foi produzido sob o título de Underworld. Foi o primeiro filme de gangsters a deslumbrar os cinéfilos. Não há nele nenhuma mentira - excepto uma dúzia de apartes sentimentais introduzidos pelo realizador Joe von Sternberg" (cit. por French, 1983:38).

¹²⁷ Num memorando de 1932, que era uma resposta a uma exigência de Edward G. Robinson, que pretendia ter um maior controle sobre os guiões dos filmes em que participava (depois do êxito de *Little Caesar* a cotação e a importância do actor tinham aumentado imenso), Zanuck escreveu: "Estamos abertos a aceitar as ideias ou as sugestões de qualquer pessoa, mas o tratamento dos temas dos filmes na forma de guião deve subordinar-se, primeiramente, à inteligência do nosso sistema" (cit. por Schatz, 1988:138).

essência corporativa do sistema que a Warner representou, de forma clara e absoluta, ao longo de duas décadas. Os géneros - e a Warner é, indiscutivelmente, e durante todo este período, o "estúdio dos géneros" - são, afinal, modos locais de pensar, e actualizar, um imaginário industrial, narrativo e formal, com uma amplitude, e também uma ambição, muito mais lata e geral.

VI

FIGURAS (2)

1. The Roaring Twenties: da retrospectiva à teoria

Produzido em 1939, *The Roaring Twenties* não só é um belíssimo filme (o mais belo, de todos quantos Walsh realizou no seu período sonoro) como constitui um caso particularmente singular e significativo, devido à forma como nele se cruzam, de maneira tão insistente e obsessiva, a história da América e a história do próprio cinema americano.

No entanto, e para uma possível história do género "filme de gangsters", *The Roaring Twenties* é um filme tardio. Em 1939, já há muito se tinha feito sentir em Hollywood o impacto provocado pelo ressurgimento dos movimentos de censura - em particular, a instituição do Production Code Administration, presidido por Joseph Breen¹²⁸ -; e se algum

¹²⁸ Promulgado em 1930 e aplicado, efectivamente, a partir de 1934, o Código Hays tomou o nome do funcionário governamental (Will Hays) nomeado, em 1922, para presidir ao MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) e elaborar um "código de censura" do cinema. O código Hays, sobre o qual assentou a estrutura do Production Code Administration, acabou por tomar a forma de um *gentlemen's agreement* entre os representantes da indústria e o governo federal, vindo, assim, culminar um lento e longo processo de auto-regulação da indústria do cinema, que sempre preferiu limitar-se a si própria, do que enfrentar as imposições de uma censura "fora de campo". Em 1908, por exemplo, o monopólio da Motion Picture Patents Company licenciava apenas os produtores que assumissem como sua missão "o melhoramento da indústria e dos seus clientes, simultaneamente" (Bowser, 1990:38), enobrecendo os temas dos seus filmes no sentido da "Educação, da Arte e da Ciência". Na sequência do fecho dramático de todos os *nickelodeons* de Nova Iorque, decretada pelo *mayor* Maclellan, na noite de Natal de 1908 (respondendo assim às múltiplas solicitações das organizações religiosas que olhavam a sala escura como um lugar de deboche, vício

gênero houve que lhe tivesse sentido com particular incidência os efeitos, esse gênero foi, sem qualquer dúvida, o "filme de gangsters". As razões são compreensíveis (pelo menos, até onde a censura pode ser um fenómeno historicamente compreensível): a postura realista, amplificada pelo decalque de personagens como Tommy Powers (*The Public Enemy*), Rico Bandello (*Little Caesar*) ou "Scarface" Camonte (*Scarface*) de

e perdição - recomendando, até, que a iluminação das salas fosse aumentada, de modo "a poder ler-se distintamente um jornal"), é instituído, a 25 de Março de 1909 (e com o assentimento e a colaboração financeira dos produtores) o National Board of Censorship (mais tarde - 1915 -, National Board of Review). Este primeiro "gabinete de censura" tinha por competência o visionamento dos filmes e a proposta de cortes, bem assim como a inscrição do célebre distintivo "*This Film Has Been Passed by the National Board of Censorship*". A indústria procurava resolver, assim, através de um dispositivo relativamente discreto de censura (quase) interna, o problema do branqueamento moral do cinema, ao mesmo tempo que eram implementadas uma série de adaptações de escritores famosos e culturalmente "legitimados" (Verne, Shakespeare, Tolstoy, Hawthorne, etc.). A situação degenerou, a partir do momento em que alguns Estados passaram a impôr a obrigação de visionamento dos filmes pelos seus próprios gabinetes de censura (State Censorship Boards), que podiam perfeitamente inviabilizar a circulação, dentro do Estado, de um filme "aprovado" pelo National Board of Review, o que complicava, infinitamente, os sistemas de distribuição. As pressões para uma censura federal, sob o patrocínio directo do governo, começam a fazer-se sentir, novamente, a partir de 1921, e é um lugar-comum afirmar-se que a pedra de toque foi o caso do actor Fatty Arbuckle, acusado de homicídio de uma actriz, num Hotel de S.Francisco, e o rumor nacional sobre a decadência moral de Hollywood (sobre este assunto, cfr. Rosten, 1941). É neste contexto, portanto, que é formado o Motion Picture Producers of America, e que Will Hays será recebido em Hollywood, em 1922. A maior parte da indústria olha-o mais como um aliado do que como um verdugo - uma forma de censura minimamente "controlável" (o *Production Code*), que é também a última barreira contra a temível "censura federal" - (cfr. Koszarski, 1990:206-207). Para uma arqueologia da censura em Hollywood, é inestimável o trabalho de arquivo de Gardner (Gardner, 1987).

uma mitologia assustadoramente próxima e autêntica (Al Capone e Hymie Weiss) colocavam o gênero numa posição especialmente vulnerável face ao articulado do código Hays e dos seus "13 Mandamentos"¹²⁹, principalmente porque, como o código expressamente referia: *"A simpatia da audiência não deve nunca ser orientada para o crime, a delinquência, a maldade ou o pecado"* (1ª disposição das "Aplicações Particulares") e *"a Lei - divina, natural ou humana - não deverá ser ridicularizada, nem deverá suscitar-se qualquer tipo de simpatia pela sua violação"* (3º ponto dos "Princípios Gerais").

Muito embora o ancoramento romanesco do *gangster* cinematográfico o enquadre, explicitamente, dentro dos limites e legalidade de certos códigos sociais (de honra, de moral), a verdade é que a sua perspectiva da vida urbana e, sobretudo, a fascinante inteligência criminal que impregna uma narrativa predominantemente subjectiva, susceptilizaram indiscutíveis empatias entre a dimensão épica e trágica dos personagens e a expectativas do seu público. O que poderia, à primeira vista, ser o esboço de uma promessa de arrependimento e redenção (o fundo "humano" de Tommy e Rico,

¹²⁹ A que correspondem as treze "disposições" do código, e os domínios em que ele se exerce. Divididos em dois grandes grupos - "Princípios gerais" e "Aplicações particulares" -, esses campos de censura são: "o crime", "a brutalidade", "o sexo", "a vulgaridade", "a obscenidade", "a blasfémia e o sacrilégio", "os costumes", "a religião", "assuntos particulares", "sentimento nacional", "os títulos" e, por último, "a crueldade sobre animais".

que aparece já, muito menos vincado, em Tony "Scarface" Camonte) acabava por se tornar, perversamente, um excelente amortecedor das suas propensões criminais. Juridicamente entendido como um fora-da-lei, o *gangster* encontrava, no seu problemático e trágico retrato cinematográfico, um olhar que, não só o tornava familiar, como até, parcialmente, justificado (dando-lhe, na maioria dos casos, uma caução afectiva). O género violava assim, pelo menos, três das principais premissas do *Production Code*: "O tratamento do crime contra a lei não deve: 1. ensinar métodos criminosos; 2. inspirar desejos de imitação em potenciais criminosos ; 3. justificar ou tornar heróicos os criminosos".

A legalidade ameaçada do cinema exigiu então, a partir de 1934, um recondicionamento do género em torno de certas variantes relativamente catalogáveis, mas todas elas tendentes a cercear-lhe a sua intrínseca ambiguidade e a pô-lo de acordo com o código moral e jurídico da nação: o *gangster* torna-se polícia (*G-Men*, *Bullets or Ballots*, *Public Enemy's Wife*¹³⁰) ou o seu poder é virtualmente contrabalançado pela presença de um duplo "branco", com igual poder e igual empatia (*Manhattan Melodrama*, *Dead End*, *Angels with Dirty Faces*).

¹³⁰ Este último, tendo por base uma história original escrita por David Selznick.

1.1 Uma cronologia problemática: guerras do tempo

The Roaring Twenties responde também, à sua maneira, a esse esforço de branqueamento do *gangster* clássico. Mas enquanto o trajecto habitual vai no sentido de uma quase total maquilhagem (e , por vezes, de uma quase total descaracterização) do género, Walsh, Hellinger (autor da história original), Wald e Macauley (que assinam o argumento)¹³¹ optam por uma solução muito mais técnica, dando ao filme a forma de um *flashback* abissal, o que não só contribui para lhe circunscrever um lugar e um tempo de enunciação problemático e instável (garantindo-lhe assim um ponto de vista e de escuta que lhe possibilita olhar a história a partir de uma confortável e distante exterioridade), como também lhe cauciona o discurso, afastando-o do presente, isto é, da ordem nova instituída pelo *new deal* rooseveltiano, e pela política isolacionista dos Estados Unidos, em vésperas de mais um conflito mundial.

¹³¹ Mark Hellinger, jornalista nova-iorquino, tinha assinado um contrato com a Warner, em Setembro de 1937, com um âmbito bastante alargado, incluindo a possibilidade de produção (o que se viria a confirmar, devido, sobretudo ao sucesso de *The Roaring Twenties*, que abriu excelentes hipóteses para outros trabalhos da dupla Walsh/Hellinger, nomeadamente *They Drive by Night* e, principalmente, *High Sierra*). Entre os originais vendidos ao estúdio (pagos a 10 mil dólares a peça) contava-se *The World Moves On*, base do argumento de *The Roaring Twenties*, posteriormente escrito pela experimentada equipa de Jerry Wald e Richard Macauley.

O "texto" de *The Roaring Twenties* releva de uma extrema complexidade, o que se bem traduz os compromissos políticos e as dificuldades do projecto, melhor justifica o muito do seu interesse e fascínio. Apoiado numa série de *newsreels* - de actualidades -, que lhe vão entrecortando, sistematicamente, o percurso narrativo, e estabelecendo um padrão cronológico e um referencial histórico para o trajecto dos personagens¹³², *The Roaring Twenties* começa por nos introduzir num passado relativamente longínquo (o final da 1ª Grande Guerra), para nos transportar, depois, até um passado mais próximo (1932), ano da revogação - por Roosevelt - da lei seca e, consequentemente, altura que marca o fim técnico do "gangsterismo" - como se sabe, grandemente suportado pelo mercado negro da bebida que, nos próprios termos do filme, passa a fazer parte integrante da "*national scene*"¹³³. Razão tem, pois, João Bénard da Costa, quando escreve no catálogo

¹³² Os passos fundamentais dessa cronologia são, também, os "temas" dos filmes de actualidades que entrecruzam a ficção de *The Roaring Twenties*: O Volstead Act, de Janeiro de 1920, que instituiu a proibição do fabrico e circulação de bebidas com mais de 0,5% de álcool; o estabelecimento de grandes redes do crime organizado (1924); o colapso financeiro de Wall Street, em 24 de Janeiro de 1929; a eleição de Roosevelt, o começo do *new deal* e o fim da Proibição, com a revogação da lei Volstead.

¹³³ Olhado como a seiva da nação, o álcool tem, em *The Roaring Twenties*, uma função poética (e perversa), em muitos aspectos semelhante - de um ponto de vista estrutural, pelo menos - à função que o leite desempenha em *A Linha Geral*, de Eisenstein. Ao "sonho soviético" simbolizado pela transfiguração "miraculosa" do leite em esperma (cfr. Aumont, 94-119), corresponde o pesadelo americano da transformação realista do álcool em sangue.

walsh (editado por altura do respectivo ciclo na Cinemateca Portuguesa): "Assim - apologia do isolacionismo, da neutralidade e de Roosevelt - o filme podia passar. Quanto mais violência houvesse, quanto mais 'maus exemplos' fossem dados, mais as suas intenções resultariam, provocando o susto e o horror do público e levando-o à condenação das origens de tais desgraças: a guerra e a política dos anos 20. Os 'gangsters' passavam a ser - segundo o inefável título português - 'heróis esquecidos'. 'Heróis' da guerra, 'esquecidos' por uma sociedade e por políticos corruptos, gerados pela própria guerra" (Bénard da Costa, 1987:51-52).

The Roaring Twenties não se limita, portanto, a rever o género, acomodando-o às exigências da censura política e moral dos novos tempos; o engenho da construção de Walsh e Hellinger - a começar pela projecção no passado da história do gangster Eddie Bartlett (James Cagney) - fazem dele um filme retrospectivo, uma verdadeira peça de teoria, se não do género, pelo menos de um estilo particular de narrativa, de formas e de personagens. Entender assim os "ruidosos" anos 20 do título original não é, simplesmente, entender as peripécias da história de Eddie Bartlett, um desses "heróis esquecidos" da guerra (e em vias de o ser pelo cinema), que se converte - pelos mecanismos da exclusão social que se seguem à crise de 29 - num "*big shot*" do submundo urbano; é também entender o cinema desses anos, e muito

particularmente, a qualidade elíptica e seca do estilo Warner dos começos do sonoro. Como afirmou Ethan Mordden, "The Roaring Twenties não é uma retrospectiva dos anos 20, mas dos anos 30 - tal como foram experimentados pela Warner" (Mordden, 1988:226).

Ao colocar a história de Eddie Bartlett no passado, Walsh tem a oportunidade única de fazer o derradeiro filme desse estilo, antes que um outro cinema lhe venha ocupar o lugar, como justamente Eddie diz a George Halley (Humphrey Bogart), no confronto final que os opõe, e os conduzirá à morte: "*There's a new kind of cinema you don't understand*". Figuras do passado - e passe a saborosa ironia "ruidosa" do título, para a década mais "muda" do cinema -, os personagens de *The Roaring Twenties* são uma evocação fantasmática dos pequenos/grandes mortos desse tempo (da vida, do cinema), uma ocasião única de os reencontrar, de os imortalizar, num reflexo analítico e a partir de um futuro que, paradoxalmente, nunca chegaram a conhecer.

A complexidade estrutural de *The Roaring Twenties* deriva, justamente, desta ambiciosa postura temporal - uma enunciação colocada no futuro (num presente teórico - 1940), para um enunciado do passado que se vai experimentando como presente no seu próprio devir: por mais que o filme nos lembre que nos fala de um passado, jamais podemos deixar de o viver como presente, até porque a inclusão periódica das

actualidades inscreve uma grande ambiguidade na ossatura cronológica do filme. Desde logo, a primeira sequência - espécie de prólogo narrativo - transporta-nos numa alucinante regressão temporal, que dura 22 segundos e 22 anos: de 1940 a 1918, isto é, do começo da IIª Guerra Mundial a Abril de 1918, ao final da Iª, quando *"um milhão de jovens americanos se vêem envolvidos numa guerra que, segundo lhes foi dito, há-de garantir o futuro e a sobrevivência da democracia"*. Os políticos - Roosevelt, Hitler, Mussolini - são os actores deste prólogo vertiginoso. A motivação desta curtíssima sequência é tripla: em primeiro lugar, delinear os trâmites do jogo enunciativo, embraindo-o num comentário exterior, predicativo por natureza, e moralista por intenção, fortemente caucionado pela montagem das imagens documentais e pelo sistema de sobreimpressões (o recuo no tempo é indicado pelas datas sobreimpressas e pelo rosto dos políticos) - mas que não está isento de uma certo cinismo no tom, nem de uma certa paródia na forma (numa exacta duplicação do filme de actualidades, que o devia ter precedido no programa¹³⁴); em segundo lugar, e como já em cima referimos, isentar a enunciação do pronunciamento censurante, salvaguardando a

¹³⁴ No sentido em que uma sessão de cinema incluía, normalmente, uma longa-metragem e uma banda de actualidades, que a antecedia. É com essa banda de "actualidades actuais" que os pequenos segmentos de *The Roaring Twenties* deveriam estabelecer uma dialéctica especialmente interessante: entre o presente do real e o presente do cinema, entre o devir da história e a história do devir.

imagem rooseveltiana da mudança e alertando para os perigos de um retorno aos tempos de opróbrio e corrupção (o ponto de interrogação, colocado no lugar do futuro); finalmente, colocar-nos perante os outros (porventura mais verdadeiros) "heróis" da história - "*the forgotten men*" -: o soldado anónimo que combate nas trincheiras do Somme, tão longínquas na distância quanto no tempo.

No teatro terrestre da guerra, estão três soldados: Eddie Bartlett (James Cagney), George Hally (Humphrey Bogart) e Lloyd Hart (Jeffrey Lynn). Travam uma última batalha contra um inimigo permanentemente invisível (pressentido apenas em *off*), nas próprias vésperas do Armistício. A cena é um *remake* perfeito da situação de guerra que já tivemos ocasião de referir, quando da análise *The Big Parade*, e que Walsh toma por referência directa e paródica (muito mais - dir-se-ia - do que o autêntico campo de batalha). A começar pela dita invisibilidade do inimigo e a acabar na relação entre os três companheiros de armas, que duplicam, de modo cristalino, o episódio nocturno de Belleau Wood e a belíssima sequência do tabaco de mascar (com as mesmas referências à antinomia medo/coragem). Começando onde acabara *The Big Parade*, *The Roaring Twenties* introduz-nos num universo abstracto e colectivo, marcado pela juventude e por uma certa imaturidade dos sentimentos, num cenário apocalíptico, ao qual o som

asfixiante dos bombardeamentos imprime, precisamente, uma desconcertante marca de realismo.

A luz do dia traz, no entanto, consigo, uma outra claridade, uma definição mais precisa das motivações individuais de cada um. O colectivo desfaz-se, momentâneamente, num admirável prenúncio do que se avizinha, quando Bartlett, George e Lloyd, entricheirados numa casa em ruínas, respondem ao fogo dos alemães. Cito, de novo, Bénard da Costa, para quem esta sequência tem uma importância fundamental, na definição da economia estilística de Walsh e na concisão extrema dos meios narrativos: *"Com a câmara fixa sobre Bogart e Lynn ('o miúdo do colégio') apercebemo-nos como o inimigo avança. Grande plano e hesitação de Lynn. Bogart pergunta o que há. Lynn responde que 'ele não deve ter mais de quinze anos' (ele é o inimigo que Walsh nos não mostra, eliminando assim qualquer sentimentalismo ou fácil ponto de apoio). Bogart dispara e diz: 'Já não fará dezasseis'. A definição do seu personagem está contida tanto no espantoso diálogo como no plano"* (Bénard da Costa, 1987:52). Ao contrário de *The Big Parade*, portanto, onde a morte do jovem soldado alemão havia configurado um *pathos* de enorme carga dramática, para nele depois inscrever um poderoso retrato ecuménico da guerra, *The Roaring Twenties* desmantela, na coralidade dessa cena - em que, justamente, a inexperiência de Lloyd o posiciona numa frágil contraposição

a George -, e na elipse que torna o inimigo periférico, essa visão traumática do campo de batalha, colocando, no seu lugar, a racionalidade fria e calculista de um homem que simplesmente mata para não ser morto por um inimigo invisível que apenas o olhar (e as balas) fazem existir¹³⁵.

O bloco da guerra - que ocupa os primeiros minutos - de *The Roaring Twenties* não só indica que o filme sabe o que é mas, sobretudo, que sabe o que não é, estabelecendo entre essas duas polaridades (que têm tudo a ver com a própria história do cinema e das suas formas) um espaço de incompatibilidade supra-genérico: e que este "filme de *gangsters*" tenha precisamente aberto com uma cena típica dos "filmes de guerra" (outro dos géneros a que Walsh se dedicou) é tudo menos indiferente.

A guerra tem, de facto, em *The Roaring Twenties*, uma importância dramática decisiva, a ponto de ser ela que, em última análise, acaba por estruturar a visão de Walsh sobre a América, na transição da década de 20 para a de 30. O retorno a casa dos três soldados - e, em especial, o retorno a casa de Eddie Bartlett, que é quem nos conduz nesse trajecto¹³⁶ - é também o retorno a um teatro de guerra urbana, onde a

¹³⁵ Num dispositivo idêntico ao utilizado por Walsh no seu filme de guerra mais famoso: *Objective Burma!* (1945). Sobre este filme e a visão da guerra como "guerra do espírito", vd. o excelente texto de Jean-Louis Comolli - "L'esprit d'aventure" - (Comolli, 1964).

¹³⁶ Ele que, ironicamente, é um motorista de táxi.

corrupção, os negócios escuros e o submundo do crime ditam as suas leis sobre um país esfacelado pela crise económica e a depravação social. Em certo sentido - e mesmo no mais óbvio dos sentidos - Eddie Bartlett é um homem permanentemente incorporado: em vários exércitos, vestindo diferentes uniformes, mas combatendo sempre a mesma guerra; uma guerra elementar que o comentário-off do segundo bloco de actualidades chega mesmo a nomear - "*numa outra frente de batalha, a mesma luta, a luta pela sobrevivência*" - e que Bartlett acabará por perder, regenerando-se, no entanto, na morte, na majestosa *pietá* que encerra o filme.

A guerra originária - a dos campos de batalha franceses - ecoa, portanto, em *The Roaring Twenties* como um fantasma avassalador e unificante. Bartlett e George são personagens de uma morte adiada ou - o que não é, precisamente, o mesmo - de uma morte que o filme adia (porque - não o esqueçamos - a enunciação lhe conhece o destino). Incorporado primeiro no longo regimento de desempregados, escolhendo depois alistar-se no *criminal army* do gangsterismo, passando pelo batalhão inglório de taxistas da grande cidade (com direito a uniforme e a distintivo), para acabar no anónimo exército dos mortos, a tragédia de Eddie Bartlett resume-se a essa incapacidade de viver fora da "rede", à condenação a uma perpétua sociabilidade, que nem mesmo o amor por Jean Sherman (Priscilla Lane) consegue resgatar. "*I'll get out*", a

impossível promessa que Eddie faz a Jean, entregando-lhe um anel, no único grande momento romântico do filme, resume lapidariamente o trágico destino e toda a perversidade da mensagem que o filme esconde. Nunca, como aqui, as leis da sociabilidade justificaram tanta perdição; nunca, como aqui¹³⁷, a grande cena urbana se aproximou tanto de um inapelável teatro da morte, retratado de um modo poderoso, desafectado e, por essas duas razões, assustador.

Por tudo isto é difícil ajustar *The Roaring Twenties* ao figurino estritamente limitado - e provavelmente utópico - do "filme de *gangsters*". É certo que o filme trata, na sua maioríssima parte, da "ascensão e queda" de um *gangster* nova-iorquino, que chega ao mundo do crime quase por acidente para dele ser despejado com o fim da Proibição; é certo também que as cenas de acção são manifestamente devedoras dos ambientes característicos do género (e que lhe fizeram muito da fama), particularmente o impressionante tiroteio contra o *gang* mafioso rival; é certo, finalmente, que o cenário nocturno e urbano da delinquência clandestina, auxiliado pelo habitual vitalismo de Cagney e o soberbo *under-acting* de Bogart, é facilmente reconhecível como uma forma arquetipa do género. Mas se tudo isto está certo, e suficientemente exposto no próprio desenvolvimento dramático do filme - na

¹³⁷ Num registo talvez só comparável a *M*, de Fritz Lang, porque também nele a cidade se transfigura num imenso e anónimo labirinto da morte e do sadismo.

sua mais directa visibilidade -, não é menos certo que *The Roaring Twenties* é também um filme habitado por uma estranha e amarga nostalgia. É que se Walsh parece saber muito bem de onde o género saiu - de personagens (de criaturas) e de um cinema que emerge dos "ruidosos" anos 20 -, parece saber muito melhor onde ele termina: na legalidade optimista e higiénica dos anos 30, que não só coloca no desemprego, na prisão, ou numa reciclagem improvavelmente regeneradora, os verdadeiros "bandidos" que construíram a fama e a fortuna numa América predominantemente ilegal, como ameaça expulsar do cinema (pela censura, pelas leis do mercado) as figuras que outrora lhes deram corpo e substância: personagens, actores, histórias, modos de filmar. É por isso - por esse paralelismo constante e surpreendente - que a já citada fala de Cagney para Bogart, na cena final, assume uma tão grande importância: "*there's a new kind of cinema you don't understand*". A guerra que estes homens travam é, sobretudo, uma guerra contra o tempo.

1.1.1 *Passado, presente e futuro:*

retrovisões na máquina do tempo

Esse incrível sentimento nostálgico - que faz com que *The Roaring Twenties* seja, simultâneamente, um portentoso gesto de retorno e um dramático gesto de previsão é fortemente suportado pelas duas figuras femininas: Jean Sherman (Priscilla Lane) e Panama Smith (Gladys George), também elas figuras de uma decisiva contraposição temporal: a primeira, que descobrimos logo a seguir à chegada de Eddie (ela era a sua misteriosa e juvenil "madrinha de guerra"), é uma antevisão do futuro; a segunda, que Eddie encontra, acidentalmente, na cidade, e que o introduz no submundo do crime, é uma emanção do passado.

Bela, juvenil e provinciana, Jean anuncia a redenção próxima de um país afundado no vício e na corrupção: anjo branco, puro e virginal, que Eddie reencontra - já mulher feita - alinhada na fila (uniformizada) de coristas de um espectáculo musical, ela desce ao inferno de Cagney (a visita à destilaria em que o álcool é viciado) de um modo desassombrado, quase inocente. Figura desconcertante, Jean Sherman é o rosto visível e espectacular da criminalidade - ela será a vedeta musical do saloon de Panama -, mas que

THE ROARING TWENTIES: PIETÁ



EROSÃO DOS MODELOS DA VIDA E DOS MODELOS DO CINEMA

jamaiz será tocado por ela, ou a chega, sequer, a reconhecer (como jamaiz chegará a conhecer Eddie como homem).

Panama Smith é, bem pelo contrário, o símbolo vivo da década e, também, da decadência: é ela quem produz Eddie como *gangster*, é ela quem o cria como personagem do presente (começando, desde logo, por o implicar no tráfico de bebida), é ela quem o acompanha na sua queda irreversível e sem esperança. À infantilidade juvenil e cruel¹³⁸ de Jean, Panama contrapõe uma devoção maternal e vigilante, consagrada na soberba *pietá* final, quando segura Eddie moribundo nos braços, e lhe "escreve" o epitáfio: "*he used to be a big shot*".

Entre estas duas mulheres que o olham de modo tão diferente (e tão oposto), entre um país que desaparece e outro que renasce, Eddie Bartlett é um personagem condenado à perdição. O dramático desfecho de *The Roaring Twenties* é uma ilustração admirável desta teia complexa feita de múltiplas alteridades, e que os personagens femininos desequilibram brutalmente.

Depois do assassinato de Danny - um amigo de infância de Eddie -, Jean decide abandonar Eddie e o mundo que o cerca,

¹³⁸ A personagem de Jean é especialmente contraditória e complexa para a moldura habitual do filme de *gangsters*, como se Walsh procurasse temperar a candura do rosto por uma temível crueldade essencial (o novo *gangsterismo*). O abandono de Eddie e a ingratidão de Jean denunciavam, assim, um princípio de corrupção futura: a quebra da sociabilidade e a instalação de um modelo de sociedade baseado no egocentrismo das unidades familiares: "*a job, a family, a home*".

para se ligar a Lloyd, o antigo companheiro de armas ("o miúdo do colégio"), que entretanto também optara por desertar do "*exército do crime*" para prosseguir a sua carreira de advogado. A sequência que confirma este primeiro desmembramento da rede é belíssima; tanto pela extrema economia de meios, como pela atmosfera intensamente dramática que Walsh lhe imprime: Jean havia dito a Lloyd para a esperar no exterior do clube, e é precisamente no exterior que Eddie os apanha, quando se prepara para entrar num táxi. Num impressionante *travelling* lateral, Walsh acompanha Eddie até junto do par de namorados. Eddie pára e diz a Jean para se afastar - "*Beat it*" - e agride Lloyd com um soco na cara; ele cai para o chão sem sequer ousar responder, e levanta-se. Depois, pergunta simplesmente a Eddie "*o que queria ele provar*". Eddie reconhece, num lampejo de lucidez - e numa suspensão garantida pela montagem de um silencioso campo-contracampo (de um lapso) -, que aquelas não são, nem as suas palavras, nem as suas acções, e que o mundo daqueles dois e o seu próprio mundo se regem por leis e valores irremediavelmente diferentes. Afasta-se então, desculpando-se, deixando Jean e Lloyd entregues a um futuro que Walsh reserva, numa fabulosa elipse, para as sequências finais.

Depois da subida de Roosevelt ao poder, e do consequente final da Proibição, a rede do submundo do crime é massacrada

"por uma nova ordem" e o branqueamento da América origina sérios revezes no universo ilegal do gangsterismo. Há aqueles que conseguem fazer fortuna nas sequelas do *crash* de 29 (como George, que compra a frota de táxis a um Eddie à beira da bancarrota), mas há também os outros (muitos) que são cilindrados por uma economia que deixa pouca margem a alternativas "negras", e os deixa sem meios para pagar as célebres protecções, ficando por isso à mercê da intervenção policial. Eddie e Panama estão entre estes últimos, e o final do filme deixa-nos ver o ex-gangster conduzindo o único táxi que George lhe deixou. É precisamente nessa condição, que Jean o reencontra, por acidente - e é curioso ver como os táxis, sinal inequívoco da malha urbana, são, neste filme, a ocasião, por excelência, do acidente e do acaso¹³⁹.

Esta curta sequência - em que Eddie, na sua condição de motorista, conduz Jean a casa - é das mais belas e das mais bem estruturadas de todo o filme, porque condensa - muito menos no diálogo, do que no modo de filmar - tudo o que o filme não cessa de mostrar desde as primeiras imagens: a projecção temporal das histórias de cada personagem - a cada

¹³⁹ É por ser motorista de táxi, que Eddie acaba por entrar na rede do tráfico de álcool. Um cliente pede-lhe que entregue uma encomenda num bar (o bar de Panama); sem saber, o que Eddie entrega a Panama é uma garrafa de whisky. A polícia prende-o e o juiz condena-o; é Panama quem lhe paga a fiança e lhe restitui a liberdade. Sublinhamos este carácter arbitrário e accidental do episódio, que tem a sua origem num táxi, o símbolo da urbanidade, por excelência (e desse modo utilizado no cinema, até à quase abstracção de *Taxi Driver*).

um, uma história e um tempo -, como a chave de todas as dissensões e rupturas, de todas as proximidades e distâncias.

Walsh serve-se, aqui, do táxi, como uma curiosa máquina do tempo, apoiando-se na dicotomia interior/exterior. Jean está sentada no banco de trás, recortando-se no limite da janela traseira do automóvel (através da qual vemos o exterior) e reflectindo-se, simultâneamente, no retrovisor de Eddie. O que isto quer dizer, é que Eddie só pode ver Jean reflectida no isolamento emoldurado do retrovisor, olhando, portanto, para trás, enquanto ela só o vê, de costas, e olhando para a frente. Esta oposição é, de resto, magistralmente exposta no plano em que o reflexo de Jean no retrovisor ocupa a metade superior do enquadramento, enquanto a metade inferior é preenchida pela cidade em movimento, olhada através do pára-brisas do carro. O plano é curto, mas inscreve na topologia da imagem o logro fatal de Eddie, assaltado por uma verdadeira miragem temporal, que não reproduz - e este pormenor é interessante e decisivo - uma qualquer subjectividade psicológica (uma visão), mas o modo realmente físico (óptico) como o personagem se inscreve no espaço e (porque é essa colagem que o filme nunca deixa de promover) se posiciona no tempo: o que vemos que Eddie vê é, portanto, e exactamente, tudo aquilo que ele (não) pode (deixar de) ver.

A retórica infernal desta sequência, faz com que o espectador acabe por ter um acesso privilegiado ao único dos pontos de vista que os personagens não podem ter: o do exterior da viatura, onde a tomada de vistas justifica, narrativamente, o dispositivo. À excepção desta tomada de vistas - que nos diz que tudo aquilo se passa dentro de um carro em movimento -, Eddie e Jean são personagens que, de facto, experimentam a história de maneiras diferentes e opostas, lembrando muito o que Claudel dizia das viagens de comboio: o passageiro que vai sentado no sentido da marcha olha para o futuro, enquanto o que lhe está à frente é forçado a olhar para o passado. Que importa pois, que Jean diga a Eddie que está casada com Lloyd, que têm um filho de quatro anos, que Lloyd faz uma carreira brilhante de advogado, no gabinete do Procurador, que o táxi se dirija para o elegante subúrbio de Forest Hill, onde o casal mora? Que importa tudo isso, que o real se apresente em cada palavra, se Jean ali está, retrovisionada num écran de perdição, como a mais perfeita das imagens do passado e a mais cristalina¹⁴⁰ *mise en scène* das imagens passadas¹⁴¹.

¹⁴⁰ "A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, possui duas faces que nunca se confundem. A confusão do real e do imaginário é um simples erro de facto, e não afecta, em nada, a sua discernibilidade: a confusão produz-se, simplesmente, 'na cabeça' de cada um. Ao contrário, a indiscernibilidade constitui uma ilusão objectiva; sem suprimir a distinção entre as duas faces, torna-a imperceptível; cada face toma o papel da outra numa relação qualificável como recíproca ou reversível. (...) São 'imagens mútuas', como diz Bachelard, entre as quais se opera uma troca"

Se a sequência do táxi é marcada por uma dissonância elementar entre a palavra e a imagem, a sequência que se lhe segue é uma brutal, e mais uma vez cruel, reentrada no presente. Eddie transporta os volumes para dentro da sala de Jean, conhece o filho de Lloyd, e é mesmo forçado a cumprimentar o pai, quando este chega a casa, subitamente. A harmonia familiar que Walsh nos faz ver só encontra paralelo no optimismo do cinema de Capra¹⁴², com toda a probabilidade "*the new kind of cinema*" que está prestes a irromper¹⁴³, e que é o verdadeiro objecto da altercação entre Eddie e George.

Personagens do teatro rooseveltiano, Jean, Lloyd e o filho anunciam um "mundo novo", mas também um cinema novo,

(Deleuze, 1985:94) (os sublinhados são meus).

¹⁴¹ Estamos aqui no exacto oposto do monólogo interior eisensteiniano; a ilusão de Eddie (porque é de uma ilusão de óptica que se trata, de um "opsigno", como diz Deleuze) não é produto de nenhuma motivação espiritual, de nenhuma voz interior, mas de (mais) um cruel e cru defeito de real (como todos os outros, de resto, onde se jogam as leis de uma sociabilidade organizada).

¹⁴² A entrada de Lloyd no décor familiar e natalício, acaba por evocar um filme paradigmático desse optimismo capriano, mas que, no entanto, lhe foi posterior - embora retratando acontecimentos contemporâneos de *The Roaring Twenties: It's a wonderful Life* (1946), de Frank Capra, com James Stewart desempenhando o papel de George Bailey, um honesto "banqueiro" de província que, vendo a sua reputação ameaçada pela conjuntura da Depressão e a rivalidade de um usurário, opta pelo suicídio. A intervenção de um anjo que procura "ganhar as suas asas" faz com que Bailey descubra o que seria a vida sem ele.

¹⁴³ *It happened one night*, filme que consolida, definitivamente, a posição paradigmática de Capra, foi produzido, precisamente, em 1934. Mais um vez, é necessário ter aqui em atenção a natureza retrospectiva do olhar de Walsh.

feito de outros temas, outras histórias, outros personagens e com outras exigências. O que o final de *The Roaring Twenties* nos faz saber, é que nesse outro mundo e nesse outro cinema - para os pequenos e grandes dramas da gente de Forest Hill -, não há lugar para criaturas como Eddie, George ou Panama, nem para as suas histórias, nem para os seus desejos. Fá-lo, no entanto, com uma sublime ironia.

Delegado do Ministério Público, Lloyd garantiu a estabilidade do seu mundo familiar, montando processos contra antigos "colegas do crime" (Walsh economiza a exploração de toda essa hipocrisia). Entre os processos que está a instruir, encontra-se, precisamente, o de George. Este, procurando precaver-se, ameaça Lloyd de morte, e é por isso que Jean vai procurar Eddie ao fundo da sua própria degradação, uma semana depois do encontro no táxi. Pede-lhe que vá falar com George, e que este lhe poupe o marido. Eddie responde-lhe que essa é a lei, que quem come, come para não ser comido, *"e que se estivesse no lugar de George faria a mesma coisa"*. Mas, depois da saída de Jean, e perante a insistência de Panama, Eddie decide-se a reencontrar George. Na entrevista, Eddie mata George¹⁴⁴ e, em consequência disso, é morto por um dos membros da quadrilha. Expira no colo de

¹⁴⁴ Não sem lhe (nos) dizer que no mundo novo que se prepara, e pelo qual Lloyd luta, não há lugar para homens como eles: Eddie, perante a resistência de George: *"You're kidding yourself, the race is over, we're both finished (...) Something new is happening, something you don't understand (...) People are building things up"*.

Panama, que responde, enquanto isso, ao inquérito do polícia de giro: "*Quem é? Qual a profissão?*". "*He used to be a big shot*" será a resposta e o mote para a grua final.

É difícil imaginar epitáfio mais cínico e mais digno para o cinema que fez do *gangster* - e dos valores e acções que representa - uma das suas criaturas de eleição. Falando no futuro de Eddie e George - que é um futuro a que nenhum dos dois chega - Walsh conhece mais do que expõe na cena do presente. Sabe, por exemplo, que o desaparecimento de Eddie e George - e, mais tarde, em *High Sierra*, a morte solitária do *gangster* Roy Earl (Humphrey Bogart) - correspondem a imolações quase voluntárias de personagens que escolhem, simplesmente, sair de cena, para tornarem possível uma outra: a do melodrama e da comédia burguesa e familiar. Toda a amarga ironia contida no final de *The Roaring Twenties* (que o torna, nesse sentido, um filme prospectivo) resume-se ao simples facto de ser Eddie - e o mundo de valores e formas que arrasta consigo - a assumir o lugar de anjo da guarda de Jean e Lloyd e, através deles, de garantia da estabilidade e reprodução de um diferente modelo narrativo. O que drasticamente muda, nesta clivagem, é a própria natureza especular do cinema de Hollywood: deixando de reflectir a dimensão uniformizante e indistinta da massa (em que o sujeito - predominantemente pensado como sujeito sociológico - sobressai por acidente), Hollywood passa a espelhar os

anseios e dramas individuais de uma comunidade burguesa centrada num paradigma da diferenciação social e do isolamento psicológico.

1.2 *Formas, formatos e uniformes:*

Para uma essência do género

Compreende-se, assim, por que razão a intelegibilidade histórica do género cinematográfico, só começa a ganhar um real valor problemático a partir do ponto em que as fronteiras entre os géneros se esbatem. É nessa zonas de permeabilidade - que o próprio sistema favoreceu, em grande medida pela precedência organizacional e corporativa do estúdio - que a prática do género, como prática de um pequeno formato, ganha uma dimensão produtiva, quer dizer, põe a funcionar, a um nível de grande proximidade com a matéria fílmica, mecanismos perversos de intercâmbio e cruzamento entre diferentes estruturas narrativas e diferentes - quando não opostos - modos de as olhar. No caso de *The Roaring Twenties*, estamos em presença de um filme que faz um uso intenso e extenso do programa generalista, rentabilizando, ao máximo, as mais-valias de reconhecimento que cada género suscita junto do público, facto que lhe autoriza a utilização

pragmática de uma maquinaria narrativa extremamente económica e condensada.

A consideração de *The Roaring Twenties* como um típico filme de *gangsters* peca assim por redutora. A menos que se considere o género em causa - e, como ele, todos os géneros - como um modo, entre outros, de actualizar uma visão do mundo que os transcende. Se é verdade que, em *The Roaring Twenties*, os géneros se cruzam e harmonizam - começando no filme de guerra e acabando no melodrama -, segundo o modo maior da atmosfera do filme de *gangsters*, não é menos verdade que, de entre toda a produção da Warner nos anos 30, se propaga uma visão mais geral, mas forçosamente genérica, e que tem por objectivo a produção de um sujeito cinematográfico profundamente identificado como uma perspectiva particular e epocal do modo de vida americano.

O que se passa de específico no caso Warner é que esse sujeito (que deve ser entendido como uma relação harmónica entre certas personagens, certos destinos e certas modalidades de os figurar) tende, naturalmente, para o género (para qualquer género). Em parte, porque se trata de um sujeito padronizado que, em regra, escolhe habitar um vácuo psicológico virtualmente desprovido de singularidade (e veja-se, a este título, como na sequência do anel, é Eddie quem diz a Jean por que razão ela não o pode aceitar e não, como seria "natural", o contrário), mas sobretudo porque se

trata de um sujeito uniforme e, mesmo ocasionalmente, uniformizado (como vimos, para *The Roaring Twenties*, e como iremos ver, em seguida, para o cinema de Busby Berkeley), inapelavelmente condenado, portanto, a seguir as rotas indiscriminadas e previsíveis da sociabilidade.

Dizer, portanto, que esta figura - geral e genérica -, atravessou o grosso da produção da Warner na primeira metade dos anos 30, equivale a dizer que, aceitando o seu modo genérico de ser (a sua existência ontológica), ela trespassou os géneros, representando-se através, e em cada um deles. O que faz, portanto, com que um musical da Warner tenha mais afinidades com um filme de *gangsters* do mesmo estúdio, do que, digamos, com um musical da MGM, não é só o peso específico, e que está longe de ser negligenciável, de uma visível identidade corporativa (que no fundo sempre acaba por revestir o perfil de certas opções de produção); é também a dimensão da figura genérica como modo narrativo de existência da coisa fílmica, reconhecível no automatismo instantâneo da parcela, mas (impre)visível na transcendência e globalidade do Todo. O trabalho de Busby Berkeley na Warner, de 1930 a 1939, funciona como uma perfeita ilustração desta natureza permeável do género. Também nele se vêm espelhar os sinais típicos de uma América socialmente deprimida e o contorno paradoxal de uma utopia geométrica abissalmente deslocada em relação ao optimismo individualizado dos personagens

singulares e excepcionais que marcaram, por exemplo, os filmes de Capra ou as formações intensamente dramáticas do cinema de Ford.

2. Busby Berkeley (1930-1939)

Tragédias e celebrações urbanas

Esquecida pela história, desprezada pela crítica, abandonada pelos estúdios, a obra do cineasta americano Busby Berkeley foi ao longo dos anos insuficientemente sustentada pelo entusiasmo de uma cinefilia mais atenta e exigente e pelos esforços de análise de um punhado de críticos, sobretudo no seio de manifestações localizadas, no tempo e no espaço (a título de exemplo, assinale-se a homenagem de San Francisco, em 1965, seguida da montagem, por Raymond Rohauer, das suas melhores sequências num filme intitulado *A Tribute to Busby Berkeley* e, em 1971, a grande retrospectiva de Berlim, seguida - também ela - por uma *tournee*, na presença de Ruby Keeler - uma das suas actrizes preferidas - e do próprio Busby Berkeley). E no entanto, olhando, retrospectivamente, para a extraordinária elaboração das sequências musicais por ele realizadas para filmes da Warner, da MGM, ou mesmo da Fox (o caso celeberrimo desse filme culto que ainda hoje é *The Gang's All Here*) é difícil escapar ao sentimento de uma enorme injustiça face ao seu mais que forçado exílio (de resto materialmente confirmado por uma retirada voluntária para Palm Desert, a partir de 1962).

2.1. Backstage musical vs. Integrated dance musical:

Lógicas da visão

Pelo menos dois importantes factores parecem concorrer para a clarificação deste incompreensível esquecimento (partilhado - nunca é demais repeti-lo - por historiadores, críticos e outros variados agentes da teoria do cinema):

Em primeiro lugar - e constituindo-se em argumento institucional de maior peso - o caso-Berkeley, pela sua posição no campo de produção do cinema americano dos anos trinta e quarenta, surge como dificilmente gerível por uma história do cinema concebida como alinhamento de obras ou, pior ainda, de autores. Efectivamente, e de entre os cinquenta e oito filmes nos quais trabalhou, entre 1930 e 1962, Berkeley apenas realizou vinte e um. Nos restantes, surge indicado em fichas técnicas como "*coreógrafo*"¹⁴⁵ dos números musicais de filmes assinados por outros: Leo McCarey, na Goldwyn, Lloyd Bacon, Delmar Daves, Mervyn Leroy na Warner, Norman Taurog, Charles Walters, Robert Leonard na MGM, companhia na qual o produtor Arthur Freed lhe confiaria a realização de um popular tríptico interpretado por Judy Garland e Mickey Rooney: *Babes in Arms*, em 1939, *Strike Up The Band*, em 1940 e *Babes on Broadway*, em 1941.

¹⁴⁵ Com a nuance de os genéricos o indicarem, habitualmente, como "*criador e realizador dos números musicais*".

Esta questão assume uma grande importância para esclarecer as causas do silêncio a que a história clássica do cinema submeteu o seu trabalho, pondo, uma vez mais, em evidência o diferendo crucial - a que nos temos frequentemente referido - entre um método analítico que ainda crê na possibilidade de trabalhar a equação autor-obra como relação de causa a efeito e a realidade muito mais complexa de um sistema de produção como o de Hollywood, face ao qual é necessário mais do que uma simples convicção para afirmar a paternidade de um fragmento de filme.

Quanto à segunda razão - porventura mais técnica, mas igualmente decisiva -, ela deriva directamente da evolução própria ao filme musical ("género" onde Berkeley construiu a sua reputação) do princípio do sonoro ao fim dos anos 40, e mais precisamente, da diferença radical entre a forma do *backstage musical*, que é dominante até meados da década de 30, e a do *integrated dance musical*, primeiramente imposta pelo par Fred Astaire-Ginger Rogers nos filmes por eles interpretados para a RKO entre 1933 e 1939, e depressa confirmada pelo império MGM (que lideraria a produção do musical nos anos 40 e 50), onde a acção do produtor Arthur Freed (da chamada *Freed unit*, com uma importância considerável para a história dos métodos de produção em Hollywood), de realizadores como Minnelli e de bailarinos como Fred Astaire ou Gene Kelly, contribuirá decisivamente

para a sua institucionalização histórica como a forma clássica do musical. A importante diferença de fundo (ao lado de outras que não nos interessarão aqui) reside no grau de autonomia ou de integração do número musical na economia narrativa do filme do qual faz parte.

Como o seu próprio nome indica, o *backstage musical* opera por uma estrutura perfeitamente estabilizada na forma da história de bastidores, que termina, invariavelmente, pela apresentação de um certo número de coreografias musicais, cuja possibilidade de realização (até aí ameaçada por problemas financeiros ou de *casting*, por exemplo) constitui o centro a partir do qual se desenvolve a trama narrativa. Compreender-se-á bem que, neste tipo de filmes, o número musical propriamente dito estabelece uma relação predominantemente ambígua com a história do filme, que funciona mais como o seu pretexto do que como o seu contexto. Uma vez terminada a história, a apresentação final e apoteótica desses números constitui, geralmente, um bloco relativamente à parte, facto de resto sublinhado por uma série de diferenças visuais absolutamente explícitas - não somente se vêem outras coisas, vê-se sobretudo de outra forma.

Em oposição ao *backstage musical*, o *integrated dance musical* trabalha no sentido de uma integração total e significativa dos números de dança no processo de desenvolvimento diegético do próprio filme, acompanhando,

aliás, o peso crescente dos seus intérpretes, esses actores-bailarinos que se encontram já entre as estrelas de topo das maiores companhias de produção. Citemos, como exemplo, um caso canónico e quase emblemático desta forma, fornecido pela muito célebre sequência nocturna de *The Band Wagon*, de Vincente Minnelli¹⁴⁶, na qual Fred Astaire e Cyd Charisse representam, pela dança, uma reconciliação tão difícil quanto desejada. No início da sequência, ambos passeiam no meio de grande tensão até ao momento em que, depois de terem atravessado um pequeno baile improvisado num parque, Astaire prolonga um pouco além do normal o gesto da perna direita, embraiando assim um dos números de dança mais espectaculares da história do musical. A câmara de Minnelli, que até aí os seguia em *travelling*/conjunto, é literalmente empurrada (como Charisse, aliás) por esse movimento, não tendo outra escolha senão seguir o seu "natural" desenvolvimento. O enquadramento - até aí extremamente marcado - parece desaparecer diante dos corpos que, apenas eles, passam a definir os limites da coreografia e do espaço. Verdadeiros mestres da cena, estes corpos fabulosos que o cinema americano explorou durante décadas imporão à câmara o seu dinamismo (dando expressão visível ao que Deleuze chamou, precisamente, de "enquadramentos dinâmicos"²⁴⁷), as suas

¹⁴⁶ Trata-se do célebre "Dancin' in the Dark". Sobre esta sequência, vd. os interessantes comentários de Deleuze e De Kuyper (Deleuze, 1985:84; De Kuyper, 1984).

configurações, a sua geometria. Mas serão também, e sobretudo, corpos marcados pela história, corpos-linguagem que arrastam, no seu turbilhão, o movimento de uma narrativa elevado ao seu mais alto nível de abstracção e, por aí mesmo, ao seu mais alto nível de verdade. Se houveram momentos em que o cinema demonstrou perfeitamente a sua capacidade para gerir totalmente as formas (mesmo as mais deformadas) colocando-as ao serviço da história e tornando-as significativas, o *integrated dance musical* representa, paradoxalmente, o desafio mais forte mas também a aposta mais bem ganha; o que explica, talvez, porque funciona ainda hoje como um paradigma fundamental para uma leitura histórica tanto do musical, como da tendência narrativa do cinema clássico americano no seu conjunto.

Como já se disse, os valores formais do *backstage musical* jogam num registo diametralmente oposto a este. Aqui,

¹⁴⁷ Para os distinguir dos "enquadramentos matemáticos", numa oposição entre a representação da essência e a representação da potência: "O enquadramento foi sempre geométrico ou físico, consoante o fecho do seu sistema se faz em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis seleccionadas. O enquadramento tanto é concebido como uma composição do espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo, em que as massas e as linhas da imagem que o vêm preencher encontrarão um equilíbrio e os movimentos, um invariante (...), como é concebido como uma construção dinâmica, que depende estritamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objectos que o preenchem (...). De qualquer das formas, o enquadramento é limitação. Mas, a partir do seu próprio conceito, esses limites podem ser concebidos de duas formas, matemática ou dinâmica: precedendo a existência dos corpos de que fixam a essência, ou indo, precisamente, até onde vai a potência do corpo existente" (Deleuze, 1983:24-25).

o número musical só funciona pela sua diferença em relação à narrativa, não sendo sequer surpreendente que os próprios números musicais apresentem pequenas histórias que nada têm a ver com a história do filme. Esta diferença é, aliás, dupla, na medida em que se encontra definida não só em relação a uma estrutura narrativa com a qual rompe de forma mais ou menos violenta, mas também em relação a um projecto estético materializado pela força visual e propriamente espectacular das suas imagens, que assim vêm perturbar um regime espectacular até aí hipotecado às leis do débito narrativo. O aparato óptico que geralmente surge associado ao *backstage musical* é assim inseparável da acção de um aparato disjuntivo em relação à estabilidade narrativa. Ora, é precisamente este o tipo de estratégia que Berkeley adoptará; servir-lhe-á perfeitamente para a exploração (sobretudo durante o contrato Warner) de um território estético de uma espantosa singularidade, exploração que começa por um relativo gesto de indiferença em relação à história do filme - ele próprio confessará não conhecer, por vezes, o argumento do filme no momento de montagem dos seus números - e que acaba na diferença irrefutável das imagens por ele assinadas.

2.2. *Broadway, Hollywood*

Berkeley surge na cena cinematográfica de Hollywood, envolvido nesse ainda mal estudado contingente que o começo do sonoro arrastou da Broadway para os estúdios da Califórnia. Precedia-o já uma recente e renomada reputação como um dos grandes coreógrafos do teatro musical nova-iorquino, um membro distinto do restrito grupo dos "*Big Four*" coreógrafos da Broadway, todos eles, aliás, futuramente implicados na indústria do cinema: Seymour Felix, que se tornaria no mais importante coreógrafo da Fox, Sammy Lee, da MGM e, finalmente, Bobby Connelly, que percorreria, praticamente, todos os grandes departamentos de dança em Hollywood¹⁴⁸.

A carreira de Berkeley na Broadway é fulgurante, levando-o de um lugar discreto de *supporting actor* em *The Man who Come Back*, sob a direcção de John Cromwell (que futuramente seria um dos realizadores preferidos de David Selznick), ao papel assinalável de "Madame Lucy", na peça *Irene!* (representada sem interrupções de 1923 a 26) e, finalmente, à coreografia e, sobretudo, à direcção dos seus

¹⁴⁸ Deste trio, ficaram na história da coreografia do cinema americano os números dirigidos por Seymour Felix para *The Great Ziegfeld*, de Sammy Lee, para *Dancing Lady* e de Connelly, para *The Wizard of Oz*.

próprios espectáculos. Foi a estreia de *A Connecticut Yankee*, em 1927, com produção de Louis Schurr e autoria de Richard Rogers e Lorenz Hart que lhe consolidou a reputação de coreógrafo e lhe abriu as portas da encenação¹⁴⁹, o que se viria a confirmar com a montagem, em 1929, de *A Night in Venice* protagonizada por Ted Healey e os "Três Estarolas", e produção de S.S.Shubert. Ainda em 1929, Berkeley assinaria a encenação e a coreografia de *The Street Singer*, e ainda de uma revista de Lew Leslie, um importante empresário da Broadway - *Lew Leslie's International Review* -, cujo triunfo justificaria, definitivamente, a atenção de Hollywood, pela mão da William Morris Agency e o interesse directo de Samuel Goldwyn, então a braços com a produção de um musical - *Whoopee*, realizado por Thornton Freeland -, de parceria com o mais representativo e mítico dos empresários teatrais de Nova Iorque: Florenz Ziegfeld¹⁵⁰.

Berkeley chega portanto a Hollywood em 1930, trazendo na bagagem o crédito de vinte e um musicais de sucesso, um

¹⁴⁹ Facto sem precedentes na Broadway, onde ainda prevalecia a tradicional divisão do trabalho entre o *dance director*, responsável pelas coreografias, e o *stage director*, a quem incumbia a concepção geral do espectáculo. Ironicamente, seria esse sistema que Berkeley iria enfrentar em Hollywood, até 1935, quando finalmente dirigiu, para a Warner, *The Gold Diggers of 1935*. *Present Arms*, um outro musical de Rogers e Hart, constituiria um primeiro ensaio de Berkeley como encenador, antes do triunfo de *A Night in Venice*.

¹⁵⁰ *Whoopee* tratava-se, aliás, de uma adaptação de um musical da Broadway, também ele produzido pelos mesmos Goldwyn e Ziegfeld.

contrato de coreógrafo e um ordenado fixo de 1000 dólares por semana, o que equivalia à sua cotação na Broadway. Fica assim por explicar, fora do rigor dos números, o que o terá realmente motivado para essa aventura californiana, trocando um percurso e um futuro seguramente firmados no difícil e trepidante universo da Broadway, pelas incertezas de um contrato técnico e as oscilações do mercado cinematográfico (que se iriam revelar quase desastrosas dois anos mais tarde). Mas fossem quais fossem as razões, elas devem ter muito menos que ver com um hipotético fascínio pela indústria do cinema - que lhe era um meio totalmente desconhecido, e pelo qual nutria até um característico desprezo nova-iorquino - do que com as pressões da crescente comunidade da Broadway em Hollywood: para o caso, a amizade que o ligava a Al Jolson (que o terá directamente aconselhado a aceitar os termos relativamente depreciativos do contrato com Goldwyn), a presença de Ziegfeld na produção de *Whoopee* (que nunca havia estado ligado a nenhum dos espectáculos de Berkeley na Broadway) e, por fim, a participação de Eddie Cantor no *cast*, de quem Berkeley era amigo, e que Goldwyn procurava fazer uma estrela, depois de um começo duvidoso, em 1928, em *Kid Boots*.

Por diversas vezes, Berkeley referiu-se a esta natureza oblíqua da sua aproximação a Hollywood como, por exemplo, na biografia de Tony Thomas e Jim Terry: "*Quando estava a trabalhar na Lew Leslie's International Review, Busby*

Berkeley foi abordado pela agência William Morris que o inquiriu se estaria interessado em ir para Hollywood: 'Disse-lhes que não estava nada interessado. Tinha visto filmes musicais e não tinha ficado impressionado; pareciam-me terrivelmente estáticos e pobres. Mas as pessoas da Morris continuaram a pressionar-me. Por fim, disse-lhes: 'Está bem, arranjem-me uma grande estrela, um grande produtor, e um grande argumento e eu talvez reconsidere'. Eles responderam-me: 'Quer uma grande estrela? Que tal Eddie Cantor? Um grande produtor? Que tal Florenz Ziegfeld e Samuel Goldwyn ao mesmo tempo? Um grande argumento? Que tal Whoopee?'. Com uma pressão destas, a única coisa que podia fazer era aceitar" (Thomas, Terry, Berkeley, 1973:24).

Com um cenário da Broadway no estúdio, e a promessa de "campos de golfe a cinco minutos de casa, sol todos os dias, e o mar pelas costas", como lhe teria dito Al Jolson (Thomas, Terry, Berkeley, 1973:24), Berkeley opta então por um interregno californiano e, para já, pela realização das sequências dançadas de *Whoopee*, uma das quais - a famosa "Dança das Índias" - inscreve desde logo, na clareza de um plano filmado quase na vertical sobre uma rosácea de coristas, as opções estéticas que contribuirão para o singularizar na diáspora dos coreógrafos de Hollywood, nos anos 30.

Em 1930, o panorama do musical de Hollywood está marcado pela herança da Broadway, tanto no que diz respeito à escolha dos seus protagonistas como, sobretudo, no recurso às suas fórmulas e modelos. Filmes como *Hollywood Revue*, da MGM, como *Show of Shows* e *Gold Diggers of Broadway*, da Warner, ou *Paramount on Parade* e *King of Jazz*, este último da Universal, transferem para o dispositivo cinematográfico as melhores e as principais receitas das revistas musicais da Broadway, quer se tratem das *Follies*, de Ziegfield, das *Vanities*, de Earl Carroll, ou dos *Scandals*, de George White.

Rentabilizando ao máximo a natureza mecânica da reprodução cinematográfica, o musical de Hollywood, dos finais da década de 1920, cumpre, na generalidade, um dos grandes protocolos do primeiro sonoro americano: transportar a todo o país, e a toda a gente, um espectáculo a que, anteriormente, apenas uma elite favorecida, e urbana, tinha acesso. Os melhores actores e cantores, as grandes estrelas do *show-business*, os melhores cenários, as melhores músicas, enfim todo o esplendor do espectáculo da Broadway encontrava no estúdio de Hollywood e no écran de cinema um modo de se replicar infinitamente. A receita revelou-se esporadicamente frutuosa, ainda que tal tenha significado, quase sempre, o abandono de qualquer projecto dramaturgico, e os filmes se limitassem, na maior parte dos casos, ao alinhamento dos fulgores irregulares dos números de revista - da grande

coreografia ao pequeno momento de *vaudeville* - e sobretudo se comprometessem com o horizonte estético do palco e a natureza frontal da visão do espectador de teatro, respeitando assim o preceito de verosimilhança que a relação palco-plateia necessariamente estabelece e implica¹⁵¹.

1930 será também, não obstante, um ano de viragem para o futuro do género. O ano anterior registara a produção de 52 filmes musicais, para depois atingir um primeiro "pico" de 67 filmes (o que o torna num dos géneros mais representativos do início do sonoro); mas em 1931, a produção auto-limita-se, drasticamente, a 17 filmes, seguindo as expectativas de um mercado progressivamente mais sensível às virtudes do diálogo e à qualidade e peripécia dos argumentos, e cada vez menos interessado na duplicação, ainda que esmerada, de uma "especificidade" marcadamente teatral.

Principalmente por via dessa crise que se instala na produção do musical, os anos de 1931 e 32 afiguram-se especialmente difíceis para o prosseguimento da carreira de Berkeley em Hollywood, uma vez que, seguindo o fortíssimo

¹⁵¹ Entre os filmes que, por esta altura, procuram divergir deste modelo, deve referir-se o caso já citado de *Broadway Melody*, da MGM, realizado por Harry Beaumont (e que marca a estreia de um dos mais importantes produtores do musical de Hollywood: Arthur Freed, aqui responsável pelas músicas e respectivas letras). Típico *backstager*, *Broadway Melody* procura um compromisso curioso entre a estrutura do teatro musical e as necessidades mais vastas de um projecto de ficção, que assenta na história de duas irmãs que procuram passar do *vaudeville* para o musical legítimo.

movimento de retracção geral da indústria, também Sam Goldwyn - que era, na altura, o mais importante dos produtores independentes - optou por refrear muito do seu entusiasmo original pelo género, concentrando os seus esforços, nesse campo, na promoção continuada do *star value* de Eddie Cantor, e ainda assim com uma prudente e rigorosa planificação de custos¹⁵². Esta melindrosa situação - que culminaria com o "aluguer" de Berkeley a outros estúdios¹⁵³ - permite, no entanto, que Berkeley (sempre associado à unidade Cantor) coreografe e realize as cenas musicais de três filmes: *Palmy Days* e *The Kid from Spain*, ambos em 1932, e *Roman Scandals*, estreado já em 1933.

Destes três filmes, passaram à memória os dois últimos, ainda que por motivos diferentes. Gozando do concurso inestimável de três dos maiores directores de fotografia do período clássico (Lee Garmes, Ray Renahan e, sobretudo, Gregg Toland), e ainda com a competência inquestionável de Leo

¹⁵² Reveladora deste estado de coisas, e dos limites impostos a Berkeley (que se revelará, como veremos, na Warner, um dos mais caros cineastas de Hollywood), é a recusa de Goldwyn em dar-lhe permissão para utilizar uma das suas famosas placas giratórias, num dos números de *The Kid from Spain*: "Do it the way it is now, ter-lhe-ia dito o produtor, and if you must revolve them, do that at some other studio" (cit. por Delamater, 1981:32).

¹⁵³ É nesse contexto de semi-desemprego, que Berkeley dirige coreografias para: *Flying High*, da MGM, *Night World*, da Universal, *Bird of Paradise*, Selznick/Vidor e para *Kiki*, uma produção de Mary Pickford para a United Artists (que distribuía então os filmes produzidos por Goldwyn).

MacCarey no domínio da comédia (que contribuiu para equilibrar bastante o resultado final de *The Kid from Spain*), Berkeley consegue, com a direcção do número de abertura (a sequência do "Dormitório"), e a famosa cena do "Spanish Café", em *The Kid from Spain*, e ainda com o celeberrimo número do "Mercado das Escravas" - que, na realidade, se chamava "No More Love", e era cantado por Ruth Etting - de *Roman Scandals*, alguns dos momentos mais sugestivos e refrescantes de toda a sua carreira. Se é verdade que estamos aqui ainda longe da maturidade e, sobretudo, da grande espessura dramática de uma parte importante do seu trabalho futuro na Warner (e ainda mais longe dos recursos de produção de que aí irá dispôr), a verdade é que encontramos aqui exemplos claríssimos do mais puro estilo-Berkeley (pelo menos na sua dimensão estrutural), a começar na complexidade e conceptualidade dos seus característicos padrões geométricos, e a acabar no erotismo autenticamente radical das suas concepções coreográficas, erotismo esse magnificamente demonstrado pelo pedestal humano de "No More Love"¹⁵⁴, ou pelo

¹⁵⁴ De modo injusto, "No More Love" ficaria sobretudo conhecido pela audácia de ter sido filmado com as raparigas, que faziam parte das "Goldwyn Girls", completamente nuas. Para essa reputação, contribuíram bastante os testemunhos de Berkeley, que se lhe referiu amiudadas vezes: "A cena passava-se num mercado de escravos onde era suposto que as raparigas fossem vendidas. Apresentei-as em vários patamares de um grande pedestal. Pensei que seria maravilhoso se elas estivessem completamente nuas, cobertas apenas por longos cabelos que lhes chegavam até aos joelhos. Perguntei-lhes se o queriam fazer, tendo em conta que tudo seria realizado de um modo artístico, tendo o cuidado de lhes tapar o peito com os cabelos,

écran generosamente transparente do número de abertura de *The Kid from Spain*, atrás do qual se despem as "Goldwyn Girls"¹⁵⁵, o que constitui uma antevisão quase perfeita do grande dispositivo voyeurístico de "Pettin'in the Park", terceiro número de *Gold Diggers of 1933*, realizado já com produção da Warner.

2.3 42nd Street: "New York on Parade"

A transferência de Berkeley para a Warner tem lugar em meados de 1932, tendo por pivots o influente realizador

etc. Responderam-me que aceitavam, se o fizéssemos de noite, interditando o plateau a qualquer visitante. Só o operador de câmara e eu próprio estavam presentes no momento de rodar. Poucas pessoas, vendo a cena hoje, são capazes de imaginar que ela foi feita com raparigas completamente nuas. Foi a única vez que uma coisa dessas se fez numa comédia musical" (Brion, Gilson, 1966:31-32).

¹⁵⁵ O critério fundamental na escolha das "Goldwyn Girls" e, mais tarde, na Warner, das "Golden Girls" ou "Berkeley Girls" não era a sua capacidade de dançar, mas a forma como se podiam adaptar às necessidades das coreografias de Berkeley. O problema da uniformidade, ou da conformidade a um certo modelo físico era, por isso, essencial, para um cinema que apostava, sobretudo, nos efeitos padronizados da massa e não no protagonismo do sujeito. "Berkeley admitiu que contratava as raparigas pelo aspecto que tinham (their looks) e não pela sua habilidade para dançar. 'Nunca me interessou saber se uma rapariga sabia distinguir a esquerda da direita, desde que fosse bela. Depois, havia de a pôr a mexer ou a dançar ou a fazer qualquer coisa'. Tudo o que era preciso era que ela tivesse um bom sentido do ritmo, de forma a que ele a pudesse manipular dentro dos movimentos organizados que caracterizaram o seu estilo" (Delamater, 1981:131).

Mervin LeRoy e o próprio Darryl Zanuck, e por cenário um negócio pouco transparente, que tinha por horizonte imediato a produção de *42nd Street*.

O projecto de *42nd Street* esteve ligado, numa primeira fase, à aquisição dos direitos de adaptação cinematográfica da novela homónima, e ainda não publicada, de Bradford Ropes. A propriedade literária custou a Zanuck 6000 dólares, e é bastante provável (sobretudo à vista do filme) que o produtor tivesse desde logo sentido que a retracção do mercado aos filmes musicais não atingia a essência do género, mas antes um certo tipo de filmes musicais, decalcados do modelo espectacular da Broadway, e sem uma componente dramática e narrativa consistente. É provável que Zanuck tivesse igualmente dado conta que o espaço, que assim ficava disponível, autorizava uma integração da dimensão "fantástica" do musical nos cânones do estúdio e, especialmente, na predominância realista e actual do seu projecto narrativo. Comprova-o o facto de a novela de Bradford Ropes abordar o mundo do musical de Nova Iorque, de modo bastante particular, tomando por pano de fundo o cenário da Depressão, e de Zanuck ter destacado Mervin LeRoy para a realização da parte não musical do filme, tendo este acabado de realizar *I am a Fugitive from a Chain Gang*, e que era, dos realizadores da casa, o que melhor (e mais eficazmente) entendera as ideias de Zanuck, e o que maiores garantias dava

para essa abordagem particular do género, sem comprometer as coordenadas depressivas do modelo Warner. O que é, no entanto, absolutamente certo, é que a confiança de Zanuck nas potencialidades comerciais do projecto deviam ser suficientemente fortes, para desafiar a vontade de Harry Warner - que havia praticamente proibido qualquer incursão do estúdio no género - e produzir *42nd Street* numa estranha situação de clandestinidade que, segundo Schatz (Schatz, 1988:151), só seria resolvida na própria estreia do filme¹⁵⁶.

O que parece muito mais misterioso e muito mais difícil de explicar (mas também muito mais aliciante) é como o realizador das extravagâncias musicais de *The Kid from Spain*, de *Whoopee* e de *Roman Scandals* - cujo trabalho sugeria, a um nível imediato, um agressivo deslocamento em relação ao real - surgia assim inesperadamente associado ao projecto de *42nd Street*, acabando mesmo por assinar, logo a seguir, um fabuloso contrato de sete anos com o estúdio. A questão que importa aqui colocar e, na medida do possível, responder, é a de saber como é que, aos olhos de Zanuck, Berkeley se ajustava tão perfeitamente ao projecto e às necessidades da Warner, já que da outra parte, quer dizer, do lado dos interesses de Berkeley, as condições do novo contrato estariam muito próximas das ideais: um grande estúdio,

¹⁵⁶ Embora tivesse conhecimento da produção de *42nd Street*, é provável, como sustenta Schatz, que Harry Warner não fizesse ideia que se tratava de um musical.

recursos de produção extremamente confortáveis, o dobro do ordenado e, principalmente, a entusiástica confiança do produtor. Na gíria do estúdio, Berkeley era, como ele próprio o confessaria anos mais tarde (Brion; Gilson, 1966:32), o brinquedo preferido, o "*chouchou*" de Darryl Zanuck (como seria mais tarde o mais dispendioso e o mais favorito dos "brinquedos" de Jack Warner).

A tese, que procuraremos em seguida ilustrar, demarca-se, substancialmente, da que frequentemente apresenta as soluções coreográficas de Berkeley como uma forma de temperar o referencial depressivo das histórias, que contextualizam a apresentação dos números (como, por exemplo, Tessier, 1978:195, e Schatz, 1988:149). Sentimo-nos, por isso, muito mais próximos da posição defendida por Alain Masson, num belíssimo artigo intitulado "*Le Style de Busby Berkeley*" (Masson, 1975), e que sugere um exame mais fino, e menos impressionista, dos processos de incrustação efectiva dos números musicais de Berkeley, na coerência realista que os cauciona dramaticamente, e que irão desembocar, em 1939, e no final do contrato com a Warner, num filme estranho, e de atmosfera predominantemente negra - *They Made me a Criminal*.

Deste ponto de vista, *42nd Street*, o filme que inaugura a colaboração de Berkeley na Warner é já sintomático do elevado poder integrador da ideologia do estúdio, capaz de desfazer as barreiras taxinómicas e burocráticas entre os

gêneros, em proveito de uma morfologia bem mais geral, e supra-genérica, onde se espelha o lado historicamente irremediável da Depressão americana, bem como o corolário de temas (e formas) que lhe estão associados: corrupção, desencanto, crise de valores, criminalidade, subversão da ordem.

Devido ao esgotamento físico de Mervin LeRoy (que havia realizado para a Warner vinte e três filmes em três anos), Zanuck acabou por confiar a realização de *42nd Street* a Lloyd Bacon, tendo em conta o interesse superior em aproximar a estreia do filme da publicação da novela de Bradford Ropes (Setembro de 1932). Assim, e depois de um trabalho de escrita ultra-acelerado, *42nd Street* entrou em fase de rodagem a 28 de Setembro, com a unidade dirigida por Bacon a operar em seis *plateaux* do estúdio da First National, até 29 de Outubro, e a de Berkeley, no Warner's Sunset, de 19 de Outubro a 16 de Novembro, para a preparação e filmagem dos três números musicais que encerram o filme, respectivamente "Shuffle off to Buffalo", "I'm Young and Healthy" e o belíssimo "Forty-Second Street".

O filme é um típico - e extremamente bem conseguido - exemplo do que atrás definimos como *backstage musical*, seguramente dirigido por Bacon, e cuja história gira em torno da montagem atribulada de um espectáculo musical (intitulado "Pretty Lady"), e da superação, pela companhia, de uma série

de adversidades (da rotina "depressiva" das dificuldades financeiras à doença do encenador, passando pelo acidente episódico, e providencial, da protagonista).

Sendo, não obstante, uma das primeiras incursões do estúdio no género, *42nd Street* faz já prova de uma grande temeridade - e de uma ainda maior maturidade - na forma como fixa alguns dos traços predominantes do imaginário da Warner, tal como se irá projectar no musical, e que serão, muitos deles, uma constante nos filmes do estúdio, durante a década de 30:

1. a clara prevalência de uma textura dramática fortemente atravessada e apoiada pelos valores e representações de um universo urbano e cosmopolita. Não só o filme abre com uma curta e rápida sequência composta por planos de placas toponímicas de Nova Iorque (Times Square, 5ª Avenida, etc.) que visam a delimitação do lugar topográfico da Rua 42, como a definição dos personagens e das situações (do pequeno fragmento de diálogo aos tensores dramáticos fundamentais) se encontram na dependência directa de um modo de vida urbano que os cauciona e justifica. *42nd Street* - que toma de empréstimo o título à mais famosa das ruas da Broadway - é uma celebração da cidade, pontualmente travestida pelos ritmos e as arquitecturas do palco (o que Berkeley reforçou, claramente, como veremos, na concepção do

número final, cujo título é, precisamente, "Forty-Second Street");

2. a duplicação da relação cena/plateia, pela dialéctica entre o teatro e o mundo exterior. Funcionando como uma espécie de derivação natural do que para trás ficou exposto (o que em grande parte é autorizado pela estrutura própria à forma do *backstage musical*), *42nd Street* expõe uma maneira radicalmente nova de perspectivar as relações entre o palco e a vida. A fórmula canónica da mera ilustração (ainda que contrapontística) cede aqui o lugar a uma laboriosa encenação dos modos como as naturezas próprias a esses mundos se interpenetram, postulando uma percepção claramente oscilante entre a realidade da experiência e o realismo da representação. Em *42nd Street* (como, logo a seguir, em *Gold Diggers of 1933*), nem sempre é fácil e seguro demarcar as zonas de bastidor das zonas do espectáculo e da representação. Seria mais justo afirmar - o que, mais uma vez, o número final do filme realiza, de forma exemplar - que neste, como nos outros filmes do estúdio, o palco funciona como uma antecâmara da vida, espelhando assim um dispositivo retórico muito mais marcado por figuras de um ordenamento metonímico, necessariamente seriado, do que procedentes de um princípio metafórico e simbólico. Assinalando bem, como a partir daqui, se justifica a procura de uma lógica de

integração fundamentalmente formal dos números dirigidos por Berkeley nos filmes de outros realizadores, Alain Masson escrevia: "Tenham a assinatura de Leo McCarey, Lloyd Bacon, Ray Enright ou Mervyn LeRoy, as comédias para as quais Berkeley realizou números musicais são construídas todas sobre o mesmo modelo. O pretexto é o universo unanimista da cidade, apreendido numa imagem cinzenta e indiferenciada e agitado por um estilo rápido e vigoroso, e no qual se pode reconhecer o princípio metonímico de Jakobson, uma vez que a co-pertença dos indivíduos a um mesmo conjunto material (teatro, cabaret, hotel, etc.) funciona como a verdadeira demonstração da sua importância na história. A metonímia domina claramente a narrativa e a mise en scène; contrariamente ao que se passa no mudo, a interpretação dos actores e a escolha dos enquadramentos não obedecem a um sistema de arquétipos simbólicos. Ora a intenção enumerativa dos números musicais acompanha, evidentemente, o princípio metonímico" (Masson, 1975:42).

Uma outra vertente particularmente importante desta questão acaba por encontrar uma imagem perfeitamente vincada no estatuto que, tanto os números musicais, como os filmes na sua globalidade, atribuem à realidade. Obedecendo a esse verdadeiro operador ultra-genérico que contribuiu, decisivamente, para a consolidação da imagem de marca da Warner nos primeiros anos do sonoro, também aqui - e

sobretudo aqui - só é real o que é actual. Daí que a consideração dos temas ligados à Depressão actuem, perante a natureza aparentemente discrecionária do *backstage musical*, e a partilha do que está fora do que está dentro, do que foi antes do que há-de ser depois, como um acelerador e intensificador de permutas dramáticas entre universos fragilizados pelo sopro comum da crise económica e de valores.

Ilustrativo dessa alquimia particular à cena da Depressão (e de que já demos conta, anteriormente, quando da abordagem de *The Roaring Twenties*), é o momento em que são descobertos os amores clandestinos de Dorothy Brock (Bebe Daniels), a protagonista indigitada de "Pretty Lady", por Pat Denning, um artista de *vaudeville*, que os tempos de crise colocaram no desemprego. Percebendo os perigos que essa relação traz para o futuro do espectáculo - já que, como vimos logo no início do filme, Dorothy traz consigo o dinheiro de um admirador de ocasião, um velho industrial de Cleveland - Julian Marsh (Warner Baxter), o encenador, decide contratar os serviços de Slim Murphy, um perigoso e reputado *gangster*, para "afastar" Pat de Dorothy. E se é certo que Jones e Barry, os dois produtores do espectáculo, resistem, num primeiro momento, a essa penetração do mundo do teatro pelo mundo do crime, não é menos certo que rapidamente a aceitam como a única solução possível e plausível. O extremo

e cruel realismo desta cena, cujo tom aliás se repercutirá por toda a série de filmes do contrato de Berkeley com a Warner (para acabar no já citado *They Made Me a Criminal*, um filme já na fronteira do cinema negro), encontra no termo do filme, no referido "Forty-Second Street", um reflexo espectacular, quando, na abertura do número, Ruby Keeler interrompe um sapateado arrebatador, e nos faz saber, pela letra da canção, que *"42nd Street é o lugar onde o submundo se mistura com a elite"*. Mesmo aceitando que a instituição do *Production Code* irá amaciar, a partir de 1934, a dureza deste olhar de perdição sobre o colapso da sociedade americana, é indesmentível que uma boa parte das figuras dos musicais da Warner (e, de uma forma geral, de todos os filmes do estúdio) e, especialmente, dos números dirigidos por Busby Berkeley, serão marcados por este protagonismo ácido e sociológico do grande teatro da crise americana (de que o *backstage musical* será o inevitável bastidor), e de que nem mesmo os contrapontos optimistas - em *42nd Street*, os dois outros números: "Shuffle Off to Buffalo" e "I'm Young and Healthy" - estão isentos, particularmente pela ironia.

3. a complexidade da relação entre palco e plateia, interior e exterior, o teatro e a vida - todos banhados por uma mesma luz crua e indiscreta - indicia, e justifica, uma outra importante característica, que se prende com a riqueza

da banda sonora, onde aos sons dominantes na partitura realista da Warner, se vêm agora ajustar, à maneira de uma grandiosa composição polifônica, a organização sonora e melódica do universo do palco: música, ritmos e, sobretudo, a cadência onnipotente e virtualmente onnipresente do sapateado (os "*dancing feet*", celebrados pela letra de "Forty-Second Street").

Trata-se aqui de uma verdadeira polifonia porque, ao contrário do *integrated dance musical*¹⁵⁷, são múltiplas as relações que os sons organizados do palco estabelecem com a sinfonia caótica da rua: sapateia-se e assobia-se na cidade, como se ouvem, em palco, os ruídos dissonantes do exterior. As harmonias riquíssimas da coluna sonora provêm assim de um elevado nível de espessamento das matérias sonoras, e de uma notável organização e concepção do trabalho de mistura, que reflecte amplamente o que Guilleré escreveu a propósito da natureza do jazz, que procura, não uma perspectiva do som (uma descrição dos diversos planos sonoros), mas uma plasticidade do volume: "*Os volumes deixaram de ser criados através da perspectiva, para passarem a ser gerados por uma diferença na intensidade e por uma variação nos graus de saturação da cor. O volume musical deixou de ser criado por uma distinção entre diferentes planos sonoros, para passar a depender, inteiramente, do volume sonoro. Já não existem*

¹⁵⁷ No sentido em que na prática do *integrated dance musical* todo o real é coreografado e acaba por se subordinar à melodia musical.

grandes superfícies cheias de som, um fundo sonoro, à maneira de um cenário de teatro. O jazz é o volume" (cit. por Eisenstein, 1942:97).

4. a oposição entre a nova e a velha América, entre o país da Depressão e da clandestinidade social e as promessas de redenção económica e política representada pelos compromissos com os ideais do contrato rooseveltiano. A presença deste importante traço de homogeneidade - que já retivemos, na personagem defendida por Priscilla Lane em *The Roaring Twenties* - faz-se já sentir em *42nd Street*, mais concretamente através do par Ruby Keeler/Dick Powell, que seriam, posteriormente, os mais assíduos *leading juveniles* das comédias musicais de Berkeley para a Warner. A atitude, no entanto, é aqui de uma extrema e irónica ambiguidade, que na sua vertente dramática é servida por uma estratégia rudimentar: isolar Keeler do *chorus-call* da Depressão, isto é, da longa linha proletária de coristas anónimas à procura de um emprego de ocasião numa das raras revistas em cena na Broadway, e atribuir a Dick Powell um lugar singular na hierarquia da Broadway como o jovem promissor, dotado de talentos confirmados, e de quem se espera uma renovação do espectáculo musical. Em *42nd Street* esta "cosmética" é muito mais acentuada para o caso de Keeler, do que para o de Powell (no filme seguinte - *Gold Diggers of 1933* - será o

contrário), já que ela personifica, ao longo de todo o filme, e simultaneamente, o lento e longo caminho para o estrelato (onde o acaso e o imprevisto têm uma quota apreciável), a necessidade de regeneração do mundo apodrecido da Broadway e, finalmente, a transformação da jovem inocente em mulher madura, na belíssima sequência dos ensaios "forçados", quando Marsh a beija, para lhe fazer sentir, pela primeira vez, as sensações do amor físico, que ela deverá, depois, representar em palco.

Neste sentido, a réplica de Marsh à entrada de Ruby Keeler no primeiro número musical de *42nd Street* - precisamente, "Shuffle off to Buffalo" - não podia ser mais exacta e mais esclarecedora: *"You're going out as a youngster, but you've got to come back as a star"*; de um ponto de vista estrategicamente ambivalente, o discurso dramático de *42nd Street* coloca-se assim na fronteira entre a personalização dos destinos individuais e a factura social do colectivo do teatro e da nação. Só que Keeler e Powell jamais desempenham no filme o perigoso papel de agentes redentores. Bem, pelo contrário, procuram o seu lugar na máquina do *show-business*, triunfando, na glória do palco, das intrincadas hipocrisias de bastidor (tendência, aliás reconfirmada, na série, muito mais explícita, dos *Gold Diggers*).

Esta duplicidade é admiravelmente sublinhada pelos três números dirigidos por Berkeley:

- no primeiro deles, "Shuffle off to Buffalo", um dos números mais narrativos de toda a obra de Berkeley, Ruby Keeler parte em viagem de núpcias para as inevitáveis cataratas do Niagara. Berkeley encena e filma o número no interior de uma carruagem de comboio (o "Niagara Limited"), onde os beliches estão recheados de belíssimas e- adivinha-se pela letra da canção - experimentadíssimas mulheres. O jogo nupcial de Keeler e do jovem marido é resolvido num complicado sapateado pelo corredor da carruagem, enquanto nos beliches o coro das mulheres vai comentando que eles nada sabem ainda do casamento, que toda aquela alegria não tardará a esfumar-se na mais negra das desilusões, e que ela (Ruby Keeler) não demorará muito até embarcar num outro comboio com direcção, desta vez, a Reno, a "catedral" dos divórcios americanos. O número termina com uma elipse bastante explícita e excelentemente concebida e conseguida: por trás da cortina do beliche em que os noivos se deitam, o matrimónio é, por fim, consumado, e a jovem esposa, até aí receosa, deixa cair languidamente os sapatos no chão do corredor.

Desconstruindo qualquer hipótese de rotina psicológica ou afectiva - que abriria terreno para um optimismo mais ou menos discreto - "Shuffle off to Buffalo" esbate o casamento

no humor de uma corralidade ácida e realista. Em presença da própria cena matrimonial, Berkeley precipita-a, desde logo, no abismo inevitável do divórcio; numa queda - queda total, narrativa e óptica - que, como veremos, será a figura dominante de conjugação do mundo na perspectiva de Busby Berkeley (e será preciso entender aqui o termo de perspectiva na sua asserção mais técnica e radical, isto é, como vertigem);

- no segundo número - "I'm Young and Healthy" - é a vez de Dick Powell fazer a corte a Toby Wing, num cenário alucinante e estilizado, pontuado pelas coreografias geométricas dos bailarinos. A fórmula escolhida por Powell para seduzir a jovem é, no mínimo, desconcertante. Esquivando qualquer tipo de argumentação romântica, a declaração amorosa de Powell passa, fundamentalmente, por uma racionalidade social e higiénica, convertida num verdadeiro modelo de regulação dos comportamentos e dos rituais de acasalamento. Ambos são jovens e saudáveis - "*I'm young and healthy, and so are you*" -, melhor fariam em aproveitar a ocasião que o acaso lhes propicia. Esta decepção do discurso amoroso, transformado numa brutal derivação do contrato social, é justificada, uma vez mais, pela própria organização do número: Powell e Wing são produções estatísticas do acaso (ambos se vestem - se "fardam" - do mesmo modo que o resto dos bailarinos, numa clara alusão ao carácter uniformizante e

uniformizado do real), indistinguíveis, portanto, de tantas outras histórias comuns e semelhantes, e de um universo urbano desafectado e romanticamente decepcionante. O elemento determinante deste número - a roda - torna-se num factor de composição e coreografia brilhantemente tratado: na roleta sociológica da grande cidade, as probabilidades de acertar dependem, muito mais, dos ajustamentos físicos e, justamente, mecânicos, do que da infinita versatilidade e instabilidade do sujeito psicológico.

- por último, o mais espectacular e elaborado dos três números - "Forty-Second Street" - constitui a apoteose deste discurso, revestindo a forma de um mergulho na trama da grande cidade, em que somos conduzidos por Ruby Keeler, do *trompe l'oeil* do palco de teatro à agitação muito mais tangível da rua 42.

O número divide-se, claramente, em três segmentos distintos: no primeiro, Keeler anuncia a descida à vertigem urbana da Broadway, dançando, em palco, um sapateado; depois, a câmara revela-nos o termo da cenografia artificial do palco - o tejadilho de um táxi (mais uma vez), que tenta avançar pelo meio de um engarrafamento, sobre o qual Keeler dá os últimos passos -; a deambulação de Berkeley pelo mundo característico da rua 42 faz-nos então descobrir um verdadeiro catálogo de situações e de tipos pitorescos: dos vendedores clandestinos de fruta, ao barbeiro, passando pela

baby-sitter, o sujeito de aspecto duvidoso e, até, uma inesperada (e extraordinária) tentativa de violação de uma jovem, no primeiro andar de um prédio de apartamentos¹⁵⁸; finalmente, e tomando por *raccord* o salto mortal da mulher (ainda essa vertiginosa figura da queda), que se lança do primeiro andar do prédio para os braços de um bailarino (para ser assassinada, logo em seguida, pelo homem que, anteriormente, a tentara violar), Berkeley introduz-nos numa espantosa coreografia, de ritmo quase marcial, em que um numeroso grupo de bailarinos transportam placas representando os arranha-céus de Manhattan. Quando a formatura dos bailarinos toma posição numa pequena escadaria, e as placas que cada um deles transportam se voltam para a câmara, somos confrontados com uma imagem inesperada do perfil de Manhattan, que resulta do empilhamento dos arranha-céus. Por fim, este arranjo coreográfico desfaz-se para nos revelar, em perspectiva acelerada, e *da sotto in sú*, um prédio gigantesco, no cimo do qual, e contrariando qualquer ordenamento escalar, estão Keeler e Powell, abraçados.

"Forty-Second Street" não é só uma perfeita e esmagadora celebração da cidade de Nova Iorque, do seu cosmopolitismo. É também - como o serão depois alguns dos mais belos números de

¹⁵⁸ Abertura sobre os bastidores, as janelas são, no cinema de Berkeley, verdadeiras aberturas sobre o real. É por trás das janelas entreabertas que a cena realista se deixa ver como, mais tarde, em "Remember my forgotten man". O real torna-se aqui um verdadeiro bastidor do teatro.

Berkeley e, em particular, "The Lullaby of Broadway", que referiremos mais em detalhe - uma tentativa de representar a própria natureza urbana da cidade, começando pelo conflito perspéctico das arquitecturas - que autoriza a audácia formal do segmento final do número - e terminando num aspecto decisivo, unitário e, praticamente, omnipresente em toda a obra de Berkeley, e que Masson referiu como a *"incerteza que paira sobre os objectos"* (Masson, 1975:43). A poética urbana de Berkeley - que é uma poética do movimento e do devir - assenta, na sua maior parte, sobre a forma como a cidade tritura e desloca a natureza particular dos mundos que a habitam: a arquitectura explicitamente fingida do palco devém uma hipótese realista de representação, os bailarinos transformam-se em estilizações da cidade, mais tarde - no já citado "Lullaby of Broadway" -, a silhueta topográfica de Manhattan surgirá do contorno do rosto de uma mulher. Organismo dinâmico, a cidade é um teatro de mutações: de encontros e desencontros amorosos, mas também de mudanças radicais e, por isso mesmo, dramáticas, de pontos de vista; as vizinhanças de Berkeley são, quase sempre, confluências de mundos que só o vácuo sentimental da cidade poderia aproximar. No alto - instável e perspectivamente duvidoso - do seu arranha-céus de cartão, Keeler e Powell não são a promessa de um futuro ontologicamente diferente, mas a confirmação de um jogo social de aparências e contingências,

de realidades e fingimentos, de devires e mutações, do qual são, por agora, os felizes e efêmeros vencedores;

5. um último e importante traço importa ainda assinalar, até porque constitui um relevante ponto de passagem entre o argumento dos filmes e os números dirigidos por Berkeley. Este derradeiro traço prende-se com a extrema e, por vezes, chocante franqueza da linguagem e a explicitação desabrida das situações. Encarados sob esse prisma, *42nd Street* e *Gold Diggers of 1933* gozam de um estatuto bastante particular, em parte porque precedem a instituição do *Production Code*, em 1934, em parte, também, porque, seguramente, a ocasionam. Em *42nd Street*, por exemplo, são frequentes as alusões a uma sexualidade corrompida e corrupta; logo no início do filme, por exemplo, percebemos que Dorothy Brock (Bebe Daniels), a vedeta do musical "Pretty Lady", consegue cativar o patrocínio de Abner Dillion (Guy Kibee), um velho industrial provinciano, não por quaisquer talentos artísticos, mas pelos seus dotes físicos. O diálogo não podia ser, aliás, mais explícito:

Abner: *"Gostaria de fazer qualquer coisa por si, se você fizesse qualquer coisa por mim",*

Dorothy: *"Mas que posso eu fazer por um homem tão importante como o senhor?"*

Abner: *"Chame-me Abner".*

Este tipo de situação, absolutamente característica do *gold digging*, isto é, da arte de arrancar o dinheiro dos bolsos desprevenidos de velhos capitalistas, repercutem-se no filme, a cada instante, e com uma intensidade e crueza tais, que se poderia afirmar que, a um certo nível, é todo o universo da Broadway que soçobra, no quadro da Depressão, a uma aviltante condição prostituída. Não são só as coristas que o confirmam, como essa admirável, e inesquecível, "Anytime" Annie (Ginger Rogers), de quem Andy, o assistente de cena, diz que "*só disse uma vez que não, e foi por não ter ouvido a pergunta*", ou uma outra, de quem se conta, a certo momento, que "*todos os meses manda 100 dólares à mãe, apesar de só ganhar 45 no teatro*". Da prostituição e do proxenetismo ninguém está, de facto, isento: a começar por Julian Marsh, o encenador, que confessa ter aceite a montagem de "Pretty Lady", "*unicamente pelo dinheiro*", e a acabar nos próprios produtores do espectáculo, os empresários Jones e Barry, dispostos a tudo para segurar o "sacrifício" de Dorothy e o dinheiro de Abner.

Este cruel, realista e, provavelmente, lúcido retrato da Depressão - que, posteriormente, se acentuaria em *Gold Diggers of 1933*, e se refinaria em *Dames* e *Gold Diggers of 1935* - acompanha, de perto, o que dela fizeram os títulos mais significativos do cinema de *gangsters*, de *Scarface* a *The Roaring Twenties*, mantendo intactas as relações determinantes

e desesperadas ao dinheiro, e introduzindo o sexo como elemento mediador de perversão, corrupção ou perdição. E é, no fundo, esta relação profundamente materialista e, também, profundamente causal, do sexo ao dinheiro, que bloqueia, sistematicamente, qualquer hipótese de narrativa sentimental.

Os melhores momentos do cinema de Berkeley cumprem este programa, com um notável rigor e uma não menos notável exaltação. Nos filmes, como nos números musicais, a questão é sempre a de tornar transparentes as relações dramáticas e de sociabilidade, refutando, ou recalcando, qualquer opacidade psicológica. À franqueza da linguagem (por vezes, à beira da obscenidade) respondem os números musicais com uma exigência de hiper-visibilidade, frequentemente à beira do grafismo. "O primeiro traço do génio de Berkeley, escreveu Alain Masson, é ter entendido a noção de espectáculo na forma mais clara possível: 'Tudo deve chegar ao écran'; este imperativo explica, simultâneamente, a abundância das figuras e dos objectos, o erotismo desinibido e a transparência dos truques visuais" (Masson, 1975:42).

2.4 Rostos e Lágrimas da Depressão

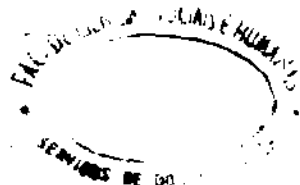
42nd Street estreou a 10 de Março de 1933, altura em que *Gold Diggers of 1933* - o filme que consolidaria a produção de musicais da Warner, até ao fim da década - estava já em fase adiantada de produção: Mervin LeRoy (que finalmente conseguia assinar o "seu" musical) filmava desde o dia 16 de Fevereiro, e a unidade dirigida por Berkeley estava a rodar os números musicais do filme desde 6 de Março, por coincidência, o célebre feriado bancário que inaugurava o National Recovery Administration de Roosevelt. O enorme sucesso obtido por *42nd Street* confirmaria o acerto da estratégia de Zanuck, e provava a rentabilidade do *backstage musical*; tal não impediria, no entanto, que no seguimento de um braço-de-ferro financeiro com Harry Warner, Zanuck fosse forçado a pedir a demissão do estúdio, a 15 de Abril desse ano, passando o controle das operações executivas para as mãos de Hal Wallis e a supervisão da produção para o olhar e o entendimento de Jack Warner.

2.4.1 Gold Diggers of 1933

Sendo o último dos projectos de Darryl Zanuck para a Warner, *Gold Diggers of 1933* acabou por ser uma despedida memorável, reafirmando as principais opções do produtor, tanto pela realização de LeRoy e Berkeley, como pelo argumento de Erwin Gelsey e James Seymour, com base na peça de Avery Hopwood, como, finalmente, pelo encadeamento repetitivo dos dois filmes e do muito que, em comum, há entre eles¹⁵⁹.

Efectivamente, se *42nd Street* tivera o mérito de alargar a visão "negra" de Zanuck ao insuspeito campo do musical, *Gold Diggers of 1933* compensava largamente a falta do efeito de novidade, pela segurança e maturidade de um perfeito filme de género. Repetindo, mas também renovando cada uma das fórmulas de *42nd Street*, *Gold Diggers of 1933* optava por uma ainda maior clareza na explicitação das situações e por uma extrema secura formal, em consonância, aliás, com os temas centrais do filme (aos quais a realização de LeRoy dá um justíssimo tratamento): a caça ao dinheiro numa sociedade urbana deprimida e pouco escrupulosa e as dificuldades de montagem de um espectáculo musical sobre a Depressão, no

¹⁵⁹ Num processo muito característico da Warner, onde os filmes eram, muitas vezes, *remakes* de filmes anteriores: "Os filmes da Warner estavam constantemente em processo, para serem reescritos e refilmados" (Mordden, 1988:217).



contexto de falência geral da Broadway e de todo o *show-business*.

Decerto, atento ao previsível êxito de *42nd Street*, Zanuck decidiu manter praticamente intacta a equipa, transferindo-a para a produção de *Gold Diggers of 1933*: Harry Warren e Al Dubin assinavam, de novo, música e letras, Sol Polito, a fotografia, e até o cast era bastante similar, permanecendo Ruby Keeler e Dick Powell, e alguns secundários típicos como Guy Kibbee, Ned Sparks (que voltava ao papel de empresário) e Ginger Rogers. Para além disso, e depois de *Gold Diggers of Broadway* (que havia sido produzido em 1929 - a partir, também, da peça de Avery Hopwood - e realizado por Roy del Ruth), *Gold Diggers of 1933* iria inaugurar uma distintiva série de musicais: seguir-se-lhe-iam *Gold Diggers of 1935*, *Gold Diggers of 1937* e, pelo meio deles, *Dames*, em 1934, que, como lembra bem Manuel S. Fonseca (Fonseca, 1987:49), era, no fundo, o *Gold Diggers de 1934*.

Qualquer um dos quatro filmes constitui uma variação particular sobre o tema do dinheiro: inspirada em 33, reflexiva em 34, profunda em 35 e irónica (e já relativamente descaracterizada) em 37. Mas de todos os filmes da série, o que mais longe leva o bisturi azedo da crítica de costumes é, precisamente, o primeiro, até porque é, dos quatro, o que mais directamente agarra o tema da Depressão e, também, porque é dos últimos filmes a não terem de prestar contas aos

canônes morais da censura, que então se avizinhava e adivinhava.

Globalmente, o argumento é de uma grande simplicidade, ainda que o seu desenvolvimento - baseado numa sequência sinuosa de logros e enganos - passe por uma série de peripécias narrativas que lhe complicam o desenho interior. A braços com a asfixia económica da Broadway, um empresário (Barney/Ned Sparks) um pouco mais heróico do que os outros, decide montar um espectáculo musical sobre a Depressão. A revista chamar-se-á, esclarecidamente, "*Forgotten Melody*", e será dedicada, nas palavras de Barney, ao "herói anónimo da guerra" que, uma vez regressado a casa, encontrara, à sua espera, o desemprego, a fome, e "as intermináveis bichas para o pão em Times Square".

A meio caminho entre *The Big Parade*, de King Vidor, e *The Roaring Twenties*, de Walsh, *Gold Diggers of 1933* anuncia-se assim como mais um esplêndido esforço de recuperação da memória da guerra de 1914-18, ligando-a (como no filme de Walsh) à década da corrupção (os anos 20) e da Depressão (o início da década de 30). O próprio Barney ilustrará, perfeitamente, esse arco narrativo, ao dizer que "*Forgotten Melody*" (a canção dos esquecidos) deverá ser concebida como uma "grande parada de lágrimas" - "*a Big Parade of Tears*", com "os homens a marchar à chuva... o espírito da Depressão a marchar". Caberá a Berkeley, com o

seu extraordinário "Remember my Forgotten Man" - o número musical que encerra o filme - a construção dessa imagem visionária do *comeback* do soldado americano que, à sua maneira, é o reverso do filme de Vidor e o prenúncio do de Walsh.

Como em *42nd Street*, a audácia do empresário é festivamente recebida pelo colectivo das coristas desempregadas e, particularmente, por quatro delas - as *gold diggers* a que o título alude -: Carol (Joan Blondell), Trixie (Alice MacMahon), Fay Fortune (Ginger Rogers) e Polly (Ruby Keeler). Elas serão as protagonistas de uma história rocambolesca, no centro da qual está um jovem compositor (Brad Roberts/Dick Powell), que se enamora de Polly. Brad é, no entanto, o herdeiro milionário de uma família de Boston (ainda a antinomia entre a província e Nova Iorque), e o irmão, que é também o administrador da herança (Lawrence Bradford/Warren Williams) opõe-se, formalmente, ao romance entre um rapaz de boas famílias e uma corista da Broadway. No final, tudo acabará em bem, com a estreia da revista e o anúncio de um triplo casamento: de Brad com Polly, de Trixie com o seu "assessor" (Guy Kibbee) e de Carol com Bradford. Mas estas pequenas histórias passionais e financeiras das coristas são apenas o modo menor de um acorde maior que, em *Gold Diggers of 1933*, se materializa e ressoa nos ritmos de desfalecimento da grande cena americana; e serão de Berkeley

os dois momentos onde, para além de todo o optimismo da história, essa textura se revela: o já citado "Remember my Forgotten Man", que fecha o filme no modo da epopeia trágica e "We're in the money", que o abre, no tom da ironia cínica.

Contrariamente ao que acabaria por ser quase uma regra em toda a sua carreira, *Gold Diggers of 1933* abre com um número de Berkeley. "We're in the money" é uma abertura rápida e fulgurante, e o número é concebido como uma representação irónica (e erótica) da economia americana: primeiro, pela letra da canção de Warren e Dubin, cujas primeiras estrofes (cantadas por Ginger Rogers, que se encarrega do solo) exclamam que *"Desapareceu a minha tristeza / e secaram as minhas lágrimas / tenho boas novas para todos / o dólar desaparecido voltou ao rebanho / a prata transforma os sonhos em ouro / Temos dinheiro, temos dinheiro / temos massa para viver"*; depois, pela encenação: num palco decorado, unicamente, com gigantescas moedas de dólar, um numeroso grupo de coristas - também elas vestidas (ou despidas) com moedas - cumprem uma rotina rigorosa e ostentatória, manipulando as moedas em uníssono, e convertendo o dinheiro num objecto carregado de luxúria e sensualidade. Não tarda, no entanto, que a fronteira entre o palco e a vida se esbata, e que no teatro irrompa um destacamento de polícias com um mandato do xerife para suspender os ensaios da peça.

Ainda que *Gold Diggers of 1933* seja atravessado por mais duas excelentes prestações de Berkeley: "Pettin'in the Park" e "Shadow Waltz" (que, neste filme, cumpre funções similares ao "I'm Young and Healthy" de *42nd Street*), é inegável que o filme é dominado pela simetria entre "We're in the Money" e "Remember my Forgotten Man".

Sendo um dos números de Berkeley que mais frontalmente explora os temas ligados à Depressão, "Remember my Forgotten Man" responde, como foi já dito, ao "sonho" de Barney Hopkins, de conceber "*Forgotten Melody*" como uma "*Grande Parada de Lágrimas*". Assim, as muitas, e quase indistintas mulheres que, hora e meia antes, celebravam festivamente a chegada do dinheiro, em "We're in the money", cedem agora o lugar a um universo predominantemente masculino (um dos raros, em toda a obra de Berkeley¹⁶⁰) inteiramente subjugado por uma tragédia colectiva e imparável.

As poucas mulheres - inesquecíveis - que aqui aparecem trazem, por isso, a máscara de uma solidão profunda e irreversível, a amargura de uma falta que é já impossível colmatar. O tema de Warren e Dubin dá-nos justamente conta dessa tremenda solidão da mulher, num mundo em que a definição do homem passa pela sua incorporação no regimento dos soldados (que partem para as trincheiras francesas em 1918) ou, pouco mais tarde, no regimento dos pobres. Numa

¹⁶⁰ Como a parada marcial de "Shanghai Lil", em *Footlight Parade*.

memorável composição, Joan Blondell (dobrada pela cantora Etta Motten) solta esse lamento profundo logo no início do número, num espaço pouco habitual nas cenografias de Berkeley, totalmente dominado por uma clara preocupação de realismo: uma rua quase deserta, a fachada de um prédio, janelas abertas, através das quais se vêem mulheres solitárias (aqui uma esposa, além uma mãe) que ampliam o desespero de Blondell: "*Remember my forgotten man / They put a rifle in his hands....*". É como se o espaço feérico da rua 42 de "Forty-Second Street" fosse subitamente obscurecido, esvaziado dessa diversidade tipicamente urbana, para nos revelar a intimidade (também ela sociologicamente partilhada) de uma imensa e profunda penumbra interior.

E se "Remember my forgotten man" é uma espécie de reverso negro - de traseiras - de "Forty-Second Street", Joan Blondell é um duplo trágico de Ruby Keeler; cumprindo as mesmas funções estruturais - a de nos introduzir num universo que não tardará a expandir-se à escala da multidão - ela conduz-nos num passeio vertiginoso por quinze anos de história: o arco temporal que medeia entre a fila de soldados que celebram, em parada, a partida para a frente de combate, e a fila dos que regressam, pagando o preço - na bicha das misericórdias - de não terem morrido.

"*Remember my forgotten man / Remember your forgotten man*"; este refrão do número esclarece o fundamento de um

REMEMBER MY FORGOTTEN MAN



A GRANDE PARADA DE LÁGRIMAS

importante princípio da retórica de Berkeley, que se baseia numa fascinante e dispendiosa opção metonímica, a que já anteriormente aludimos, e que é reconhecível, em particular, na relação sistemática e obsessiva do sujeito à multidão a que pertence¹⁶¹. Neste sentido, a tragédia do personagem masculino de "Remember my forgotten man" - o companheiro perdido de Joan Blondell - não é apenas o de cumprir um destino pessoal e, eventualmente, tocante e depressivo; é porque esse destino sugere uma força bem mais poderosa e colectiva do que as resistências individuais poderão suportar, denegando qualquer expectativa de uma remissão futura e compensadora.

Ao contrário de muitos outros mundos do cinema clássico - mas muito próximo dos que se reflectiram na produção da Warner dos começos do sonoro e, particularmente, no cinema de

¹⁶¹ E é neste sentido que é preciso entender os célebres *top-shots* de Berkeley, os famosos planos gerais filmados na vertical sobre o chão do estúdio, no qual estavam dispostas as *girls* (organizadas segundo diferentes padrões geométricos). No sistema berkeleyano o termo de planificação não serve somente para designar uma operação técnica que tem por objectivo a produção de um découpage, logo, de uma continuidade, mas também, e sobretudo, a possibilidade de reduzir (ou de amplificar) literalmente o mundo à sua condição de plano, quer dizer, a uma instância de recomposição radical cuja referência não é mais a de um espaço profílmico, mas a estrutura abstracta que regula a condição de toda a imagem, entendida como o produto de um trabalho e de um pensamento. A figura da multidão (e de uma multidão u-tópica e organizada) domina todo o cinema que Berkeley dirigiu para a Warner, e é a partir dela que se torna possível compreender o sentido e a necessidade desses planos e, também, o seu potencial integrador (sobre este assunto, vd. Grilo, 1990).

gangsters - o universo de Berkeley está, por assim dizer, desprovido de heróis; nos seus momentos mais memoráveis - como este, que fazem constantemente apelo a um dispositivo de "centuplicação" do mesmo¹⁶² - a tragédia, a ironia, o erotismo e, até ocasionalmente, a felicidade, funcionam como verdadeiros princípios de *mise en scène*, atmosferas avassaladoras que se abatem, depois, na série circunstancial e episódica dos devires de personagens e das multidões que os enquadram e justificam.

2.4.2 The Lullaby of Broadway:

A queda e o movimento do mundo

Sendo o último dos números de *Gold Diggers of 1935* - filme que tem a particularidade de ser também o primeiro cuja realização seria inteiramente confiada a Busby Berkeley -

¹⁶² "O seu espírito megaloscópico só conta a partir da centena. Cem raparigas, cem violinos, cem pianos, cem chinelos sobre cem nuvens, cem camas, cem harpas, tudo isto desfilou sobre esses ecrãs de tamanho reduzido com os quais o público tinha de se contentar. Em Todd-Ao ou em Cinerama, o número-chave seria mil. O grande desgosto da sua vida foi não ter jamais realizado um projecto que lhe era particularmente caro, com cem criadas negras a limpar cem escarradores de cobre gigantes, um número que ele dificilmente poderia realizar, a menos que dispusesse de um orçamento mississipiano" (Benayoun, 1966:30).

"The Lullaby of Broadway" tem sido justamente apontado como definindo um ponto cumular no vocabulário "negro" do cineasta, e na visão melodramática que a sua obra projecta sobre a instabilidade da condição urbana; um prolongamento, portanto, e, a vários níveis uma ultrapassagem, de números como "Forty-Second Street" e "Remember my Forgotten Man".

A letra e a música de "The Lullaby of Broadway" são, mais uma vez, assinadas pela dupla formada por Harry Warren e Al Dubin, o que confirma a notoriedade e a constância das suas prestações na consolidação da obra do cineasta. O número é, aliás, um dos mais narrativos de todo o seu percurso na Warner, e conta-nos a história de uma rapariga da Broadway que *"dormia de dia e vivia de noite"*. Berkeley não se limita, no entanto, a seguir escrupulosamente os passos da narração, transcendendo-a em, pelo menos, dois momentos cruciais: a abertura e o fecho.

No início do número, o rosto minúsculo da protagonista - Winifred Shaw - emerge do fundo de um ecrã completamente negro, e avança em direcção ao espectador, até atingir a dimensão de um grande plano muito recortado, com o branco ligeiramente sobreexposto do rosto a demarcar-se, nitidamente, do negro em volta. A câmara roda em seguida sobre si mesma, dando-nos, portanto, o mesmo grande plano, só que agora invertido. A mulher leva então um cigarro à boca e, nesse momento, a imagem do rosto dissolve-se, para sob ele

aparecer uma outra imagem - um plano nocturno da ilha de Manhattan - cujos contornos coincidem, rigorosamente, com os contornos e (este pormenor é extremamente importante) com a escala do plano invertido da mulher.

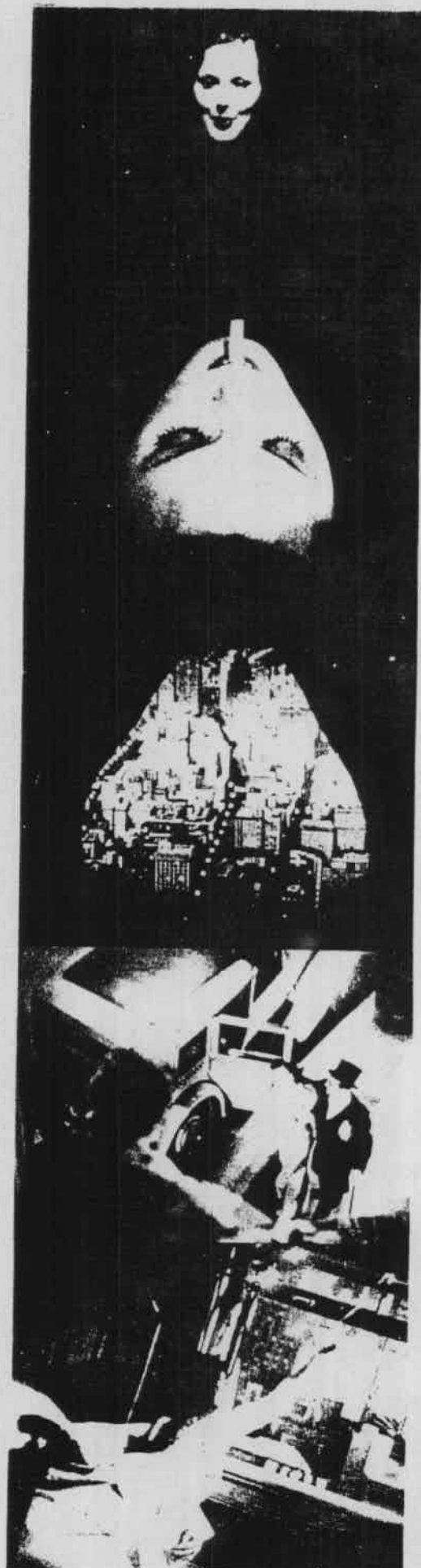
Comentando esta verdadeira, inédita e surpreendente antropomorfização da cidade, e o recondicionamento escalar e óptico a que força o espectador, M. S. Fonseca teve ocasião de assinalar o modo como todo o número é concebido a partir desta "torção", dando-lhe uma continuidade mais espessa do que obrigaria o simples protocolo narrativo: *"Parente, no dramatismo, de "Remember my Forgotten Man" e "Forty-Second Street", "Lullaby of Broadway" distingue-se pela obliquidade dos planos, como se o movimento inicial da câmara, a sua torção, afectasse tudo o que vem a seguir"*, e prossegue, seguindo as rimas naturais da abertura pela continuação do número: *"A montagem de Nova Iorque nocturna, os cem extras que vemos de todos os ângulos, o plano por baixo dos pés do bailarino, no sapateado, a queda trágica de Wini, tudo é filmado por Berkeley com o mesmo 'desiquilíbrio', até que o círculo se volte a fechar e o último plano, igual ao primeiro, reintroduza a ordem: o rosto que desaparece no negro dominador do écran, a mesma escuridão, o mesmo vazio"* (Fonseca, 1987:45).

Este comentário à abertura de *"The Lullaby of Broadway"* é justo e feliz porque indicia uma perspectiva importante do

THE LULLABY OF BROADWAY

Quedas no Real,

Quedas do Real



trabalho de Berkeley, com implicações significativas em algumas das opções técnicas que o caracterizaram, e que algum reducionismo crítico desfez ou esqueceu, posteriormente, diluindo-o sob a capa de um pretenso "decorativismo". De facto, e longe de qualquer gratuidade, o que a concepção da abertura de "The Lullaby of Broadway" revela - e, nesse sentido preciso, apontando uma claríssima ultrapassagem dos processos de diversificação e multiplicação utilizados em "Remember my Forgotten Man" - é a perfeita, rigorosa e geométrica coincidência entre o uno e o múltiplo, o sujeito e a multidão, o indivíduo e a cidade e, sobretudo, entre os planos que, respectivamente, os representam.

Nesta exploração crítica do estilo de Berkeley e, nomeadamente, no exame do papel verdadeiramente dramático que o plano nele desempenha, Eisenstein pode ser um precioso auxílio, até porque ele foi também, como mais tarde veremos, um dos mais aplicados comentadores das implicações teóricas e práticas de uma certa concepção do plano, e do seu ordenamento, no cinema clássico americano. Referindo-se, por exemplo, à diferença de nomenclatura entre o cinema soviético (grande plano) e o cinema americano (close-up), para caracterizar e nomear uma das figuras mais notáveis e dominadoras da montagem griffithiana, escreve, em "*Dickens, Griffith and the film today*"¹⁶³:

¹⁶³ Pela qualidade do jogo de linguagem utilizado por Eisenstein, justifica-se que a referência seja feita, conforme ao original

"We refer to the close-up, or as we speak of it, the 'large scale'. The distinction in principle begins with an essence that exists in the term itself.

"We say: an object or face is photographed in 'large scale', i.e. large.

"The American says: near or 'close-up'.

"We are speaking of the qualitative side of the phenomenon, linked with its meaning (just as we speak of a large talent, that is, of one which stands out, by its signifiante, from the general line, or of large print (bold-face) to emphasize that which is particularly essential or significant).

"Among Americans the term is attached to viewpoint.

"Among us to the value of what is seen" (Eisenstein, 1944:237-8).

Este fragmento - que, na realidade expande um corpo de conceitos familiares à teoria eisensteiniana, implicando-os numa visão própria do cinema americano, como mais adiante veremos - não nos permite, seguramente, apelidar o cinema de Berkeley - mesmo na sua vertente mais experimental - de "soviético" (termo que, aliás, lhe devia repugnar bastante, a julgar pelo tratamento a que sujeita o coreógrafo russo Nicolai Nicoleff - papel desempenhado por Adolphe Menjou -, precisamente, um dos personagens principais de *Gold Diggers*

inglês, primeira versão do texto com difusão pública.

of 1935) mas autoriza-nos, certamente, a debater a clivagem de representação e significação que o plano de Berkeley (a sua concepção) introduz na história tão pouco acidentada do *découpage* clássico.

É certo que esta questão está longe de se esgotar no fragmento inicial de "The Lullaby of Broadway", repercutindo-se, como veremos mais tarde, na generalidade da sua obra de cineasta, mas esse começo é sintomático do "desiquilíbrio" que a passividade técnica do conceito de plano clássico sofre, no contexto mesmo de uma narrativa clássica (a história trágica da rapariga), longe, portanto, da caução muito mais experimental de números bem diferentes, no propósito, na estrutura e nos conteúdos, como "By a Waterfall".

Alain Masson enfrentou este mesmo problema e, curiosamente, ao abordar, também, "The Lullaby of Broadway": "Desfilando diante da câmara, atravessados pelo seu movimento ou sucedendo-se, uns aos outros, graças à montagem, os corpos, os rostos ou as coisas podem, bruscamente, tornar-se num mundo imenso ou num fragmento ínfimo e minúsculo por intermédio de um dessas fusões encadeadas com mudança de escala, que Berkeley fez uma das suas especialidades. Assim, em Gold Diggers of 1935, à medida que a câmara se aproxima de um ponto luminoso na noite da cidade, ele transforma-se no rosto de Winifried Shaw que canta 'Lullaby of Broadway', para

logo a seguir se transformar, numa sobreimpressão exacta, numa vista aérea de Nova Iorque (na qual o cigarro da cantora se transforma no Empire State Building) (...) No fim do número, volta-se ao mesmo esquema, mas invertendo a ordem. Os objectos enumerados estão, portanto, submetidos a uma ordem; e essa ordem está próxima da estrutura poética da rima ou do refrão. Ao mesmo tempo, são atravessados por tudo quanto a imaginação de Berkeley deles consegue extrair, e mais precisamente da sua forma; porque é da forma - e não da função ou da matéria - que dependem, exclusivamente, as relações e as aproximações, o que reflecte, bem entendido, uma visão do mundo"¹⁶⁴ (Masson, 1975:41-42).

A transformação do rosto de Winifred Shaw na paisagem aérea e nocturna de Manhattan torna-se então possível, integrado, e explicável, não apenas porque, como sugere Masson, o procedimento enumerativo de Berkeley nos revela que atrás de cada coisa se escondem outras coisas de natureza diferente mas, sobretudo, porque cada plano tem em si, e no acto de o imaginar, uma série praticamente infinita de outros planos, de natureza similar (todos são planos) mas de escala diferente. O cinema funciona, portanto, para Berkeley, como uma força desnaturalizante; a aproximação da sua estética a uma "forma soviética", tal como se encontra definida por Eisenstein, provém desse acto de imaginar o plano como algo

¹⁶⁴ O sublinhado é meu

de indissociável do aspecto particular que, através dele, o objecto dá de si, e que é comum à forma de outros objectos que nela - na forma - encontram o seu ponto de confluência, de similaridade e harmonia.

A torção inicial de "The Lullaby of Broadway" pressupõe, então, um entendimento e uma prática do cinema como um lugar de vacilação, mas o problema está em saber até que ponto essa hesitação ontológica, esse desequilíbrio e, por fim, essa queda (termos que não só se equivalem mas que conduzem dramaticamente de uns aos outros) não são, afinal, as figuras essenciais de uma interrogação sobre a verdade como produto extremo da tensão entre uma certa existência palpável e desordenada do real e a racionalidade conceptual do estúdio, entendido este como um puro espaço de reconstrução, experimentação e revelação das formas.

Deste ponto de vista - absolutamente crucial para uma correcta avaliação de toda a grandeza do trabalho de Berkeley - "The Lullaby of Broadway" é um objecto cristalino, soberbo e eloquente. Concebido como a narrativa trágica de uma rapariga da Broadway, que um acidente fatal precipita para a morte, "The Lullaby of Broadway" é uma visão da cidade como um espaço de contraposição entre dois modos de vida: o das pessoas que cumprem a rotina do acordar "comunitário" e dos horários de ponta, e das outras que se levantam à hora em que

aquelas regressam a casa, e se deitam quando elas se levantam.

Para além dos relógios - verdadeiros *leit-motiv* deste número, como o haviam já sido no espectacular fecho de *Dames* - este dualismo é visualmente expresso pela antinomia noite/dia e pela montagem acelerada do primeiro segmento - que corresponde ao acordar da cidade, e que sob muitos aspectos, em particular o dinamismo da montagem, relembra *Berlim, sinfonia de uma capital*, de Walter Rutmann - e as arquitecturas fantásticas do segundo - que corresponde à vida nocturna da Broadway - dominadas pela monumental cenografia do clube nocturno, onde Winifred Shaw e Dick Powell (o acompanhante) assistem, sozinhos, a um extraordinário e onírico sapateado. Pela oposição entre o realismo exacerbado da primeira parte e o irrealismo cenográfico da segunda, "The Lullaby of Broadway" facilita um dispositivo de leitura relacional (de resto, ilustrado pelo sistema recursivo do adormecer/despertar) em que, de algum modo, os personagens de dia e os personagens da noite se sonham reciprocamente.

A hipótese é aliciante, principalmente porque torna visível a natureza profundamente unificadora - sob o signo do dualismo, entenda-se - do trabalho dramaturgico de Berkeley. Os ritmos e as coreografias de "The Lullaby of Broadway", leia-se da "canção de embalar da Broadway", marcam a entrada hipnótica numa antecâmara do sono, onde a cidade revela dois

dos seus mais temíveis pesadelos: o da comunhão anónima dos cidadãos, sacudidos pela rotina implacável do trabalho, e o da singularidade temerária da cena individual, na qual o protagonismo do sujeito parece não ter outra saída que a de perecer sob o peso das energias inconscientes da multidão.

O final do número é, deste ponto de vista, elucidativo. Depois de aceder a dançar no meio do grande conjunto de bailarinos de sapateado - o grupo "Ramon e Rosita" -, Wini Shaw percorre o cenário gigantesco do clube, e refugia-se numa varanda. Dick Powell e os bailarinos perseguem-na, pedindo-lhe, por gestos, que regresse ao salão. A atmosfera é muito amável, quase em tom de brincadeira, e sem que haja qualquer espécie de coacção (Powell e Shaw chegam a trocar um beijo, através da vidraça que separa o salão da varanda). Só que a pressão das pessoas na porta é tão grande, que esta acaba por ceder; todos se precipitam, então, na varanda demasiado estreita e, involuntariamente, empurram a jovem para um mergulho fatal e vertiginoso.

Em nenhum outro momento do cinema de Berkeley, a queda (sempre ameaçadoramente presente, nos pontos de suspensão vertical da câmara sobre o estúdio) deu corpo e expressão a um dramatismo tão intenso e em nenhum outro momento foi tão visível, adoptando a câmara o ponto de vista subjectivo do corpo a cair, e dando forma a uma vertigem óptica que, logo a

seguir, Berkeley aproxima, sabiamente, da revolução do tempo, no mostrador luminoso do relógio.

Queda no espaço, que rapidamente se reproduz no tempo, o acidente de Wini vem soldar, de modo trágico, uma espécie de fatalidade presente em toda a rotina urbana. Se o olhar de Berkeley se foca, conjunturalmente, nos efeitos de perspectiva do acidente, ele não deixa, jamais, de se projectar a uma outra dimensão, propriamente aérea, eidética, a um plano geral e genérico sobre a cidade, que o retorno à imagem inicial da ilha de Manhattan precisamente ilustra.

Cineasta profundamente urbano e cosmopolita, Berkeley realiza, em "The Lullaby of Broadway", e em praticamente todos os grandes números que concebeu sobre a cidade, verdadeiros protótipos de reconstituição do que Kracauer chamou o "*fluxo da vida*", e dos processos de diluição que lhe são subjacentes: "*As visões caleidoscópicas fundem-se com formas não identificáveis e com complexos visuais fragmentários que se anulam entre si, impedindo assim que o espectador se deixe arrastar por qualquer das suas inumeráveis sugestões. O que lhe aparece não são tanto indivíduos de contornos nítidos, empenhados nesta ou naquela tarefa concreta, mas um vago tropel de figuras esquemáticas, totalmente indeterminadas, cada uma das quais possuindo a sua própria história, mesmo que essa história não nos seja contada*" (Kracauer, 1960:103).

É esta tensão entre uma excessiva nitidez óptica da imagem e das configurações que, através dela, se deixam ver, e a imprecisão fotográfica do sujeito, inapelavelmente diluído na voragem das figuras colectivas das quais participa, que trabalha todo o cinema de Berkeley, dilacerando-o e renovando-o, incessantemente. O que faz dele o mais cosmopolita dos cineastas, não é apenas o facto de uma boa parte das suas encenações reflectirem os valores e as práticas de um modo de vida caracteristicamente urbano e de os fragmentos narrativos se ambientarem, maioritariamente, nessa diversidade; é mais essencialmente a questão de cada uma dessas encenações ser um exercício sobre a natureza cosmopolita da cidade e dos modos como ela torce e desfigura a fragilidade caricatural da psicologia humana.

Depois do cinema de *gangsters*, Berkeley enriqueceu o vocabulário da Warner com uma poética amarga sobre a essência e o destino da sociedade urbana. Só que enquanto o filme de *gangsters* apoia grande parte da sua estratégia moral numa *mise en perspective* dos aspectos "errados" da vida (mesmo que aí vá buscar as conotações épicas dos seus personagens), Berkeley retrata a cidade sem o suporte de qualquer fundamento ético, sem a definição de qualquer singularidade; como um universo sem heróis, em que o único, e dramático, movimento é, como Deleuze bem viu, "um movimento de mundo" (Deleuze, 1985:83)¹⁶⁵, o próprio movimento da sua queda.

2.5 A Cidade proscrita:

They Made me a Criminal

Produzido em 1939, o último dos filmes de Busby Berkeley para a Warner tem sido apontado como um objecto insólito e inexplicável, no quadro da obra de um cineasta reconhecido, apenas, como um realizador de musicais. O caso de *They Made me a Criminal*, marginalizado, precisamente, por não ser um "musical", arrisca-se assim a passar à história como (mais) um caso típico dos equívocos que uma classificação por géneros pode implicar, nomeadamente o abandono de certos objectos que revelam um evidente inconformismo em relação a essa classificação e, sobretudo, uma assinalável distorsão em relação ao valor intrínseco da obra, cuja coerência conceptual e espiritual é quase sempre reduzida e sacrificada ao mero reportório de formas.

Berkeley tentou, por várias vezes, desmistificar a questão como, por exemplo, na importante entrevista aos *Cahiers du Cinéma* em 1966. Instado a esclarecer uma típica

¹⁶⁵ Cito a interessante passagem de Deleuze, sobre a essência do movimento no musical (que, no entanto, é bastante decepcionante para o caso de Berkeley): "Em Berkeley e, em geral, na comédia musical, o bailarino ou o par possuem uma individualidade como fonte criadora de movimento. Mas o que verdadeiramente conta é a forma como o génio individual do bailarino, a subjectividade, passa de uma motricidade pessoal a um elemento supra-pessoal, a esse movimento de mundo que a dança vai traçar" (Deleuze, 1985:83).

dúvida generalista, a de saber "por que razão, no meio dos filmes musicais que constituem o essencial da sua obra, tinha optado por realizar um filme dramático: They Made me a Criminal", respondeu: "a certo momento dei-me conta que, por vários motivos, as minhas coreografias eram mais 'dramáticas' que 'coreográficas'. Então, perguntei-me, por que não fazer o meu próprio filme, em vez de me contentar em gerir algumas sequências? O meu primeiro filme foi Gold Diggers of 1935 mas, segundo o meu contrato, devia fazer tanto dramas como comédias. Deram-me então a ler uma história que não era uma comédia, mas que me agradou e que realizei. Guardo desse filme uma excelente recordação" (Berkeley, Brion, Gilson, 1966:28).

Esta declaração é importante porque clarifica o estatuto particular que o género desempenha na obra de um "típico" cineasta de género, lançando também alguma luz sobre as expectativas do sistema no funcionamento prático dessa categorização. Em todo o caso, o que dela ressalta é a ideia de que a dimensão efectivamente operacional do género é algo que está longe de possuir a rigidez estrutural que a história e a teoria posteriormente lhe atribuíram. Mesmo do ponto de vista do estúdio e da lógica que lhe é própria não parece, à primeira vista, evidente, que haja uma correspondência estrita entre a nomenclatura da análise e a linguagem da produção.

Quanto ao caso de Berkeley, e nesta perspectiva, *They Made me a Criminal* é tudo menos um filme estranho: é um ponto de chegada lógico, e quase previsível, para um olhar que nunca deixou de se *abismar* no forro trágico da sociedade americana. Nesta história de perdição e redenção, absolutamente hostil à dinâmica e às regras de confecção de estúdio, e às próprias leis da convivência e da sobrevivência urbana, Berkeley teve uma oportunidade soberana de avivar um conjunto de temas e preocupações que atravessam e assombram as festividades ciclópicas da maior parte das suas coreografias. É o termo desse arco negro que liga as "coreografias dramáticas" de *42nd Street*, *Gold Diggers of 1933* e *Gold Diggers of 1935*, de números como "Remember my Forgotten Man" e "The Lullaby of Broadway", para já não falar da estranha e obscura felicidade que transparece em "Shuffle off to Buffalo" e "Honeymoon Hotel". Com *They made me a Criminal*, Berkeley despediu-se da Warner com um filme que equivale também a uma espécie de testamento de uma forma particular de cinema e de uma certa maneira de olhar o mundo. E o estrito sincronismo deste filme com *The Roaring Twenties*, nas vésperas de um conflito que iria mudar a geografia do planeta e, também, as regras industriais do cinema, é um facto que, no contexto deste capítulo, não pode deixar de ser assinalado.

A história de *They Made me a Criminal* já tinha servido de base para um filme de discreta memória e presença: *The Life of Jimmy Dolan*, realizado por Archie Mayo para a Warner, em 1933, com produção de Hal Wallis, e argumento de David Boehm e Erwin Gelsey, segundo a peça de Bertram Millhauser e Beulah Marie Dix.

O personagem central de *They Made me a Criminal*, de nome Johnnie Bradfield, é um pugilista famoso que, no início do filme, acaba, precisamente, de vencer um combate e de ganhar um título mundial. Para o sucesso da sua carreira, contribuem o golpe impiedoso e característico do seu punho esquerdo e os talentos do empresário, tanto para a administração dos combates como para o fabrico da imagem pública do campeão, como um homem de vida simples e regrada (sem álcool, sem mulheres e dominada por um terno e exclusivo amor filial).

Depois de nos mostrar, ainda praticamente sobre o ringue, as felicitações (inclusive da polícia) pela vitória do pugilista, Berkeley faz-nos descobrir, na sequência seguinte, o reverso da medalha. No seu apartamento nova-iorquino, Bradfield festeja a vitória, numa festa íntima e particular, acompanhado da namorada e do empresário, enquanto um locutor da rádio anuncia o seu triunfo no combate, aproveitando para elogiar as virtudes da vida sã do campeão. Berkeley mostra, então, o que tem a mostrar, isto é,

a verdade a que os jornais não têm acesso: ao mesmo tempo que o locutor fala na rádio, Bradfield beija Goldie, a namorada, segurando na mão uma copo de *whisky*, e troça da ingenuidade da sua própria imagem mediática, "*um retrato bom para os tansos*".

No decorrer da cena, o segredo acabará, no entanto, por ultrapassar a esfera da intimidade, com a chegada, por acidente, de um jornalista que ninguém, a princípio, identifica como tal. A bebida leva a algumas inconfidências, e McGee, o jovem jornalista, ameaça publicar tudo no jornal, "*para não ser um tanso como os outros*". Bradfield e o empresário (Doc) percebem o perigo da situação, e o pugilista, agora completamente embriagado, ameaça McGee e tenta atingi-lo com um golpe da sua temível esquerda, mas falha e cai inconsciente; é Doc quem acaba por lhe bater com a garrafa de *whisky* na cabeça, matando-o. O homicídio fica, portanto, sem testemunhas: as mulheres presentes no apartamento (a namorada de Bradfield e a acompanhante de McGee) haviam procurado refúgio numa divisão contígua e Johnnie continua semi-inconsciente debruçado sobre a mesa. É pois fácil a Doc incriminar o pugilista pela morte do outro: afinal, o apartamento é dele e, de algum modo, também a violência ou, pelo menos, a fama dela. Dramaticamente forte, a ideia é ainda sustentada por uma *mise en scène* notável, com Doc dispondo as coisas para quando Johnnie acordar, acreditar

ele próprio ser o assassino involuntário de McGee. As tragédias nocturnas não se ficam por aí, e os acontecimentos rapidamente se precipitam. Doc leva Johnnie para uma outra casa, no campo de treino, e propõe à namorada do pugilista que fuja com ele. Ela hesita, mas depois acaba por aceder. Doc tira então o relógio a Johnnie e, também, o dinheiro da algibeira¹⁶⁶, e parte com Goldie; são, no entanto, perseguidos pela polícia (que procura o carro de Johnnie onde ambos seguem) e o excesso de velocidade acaba por os fazer despistar; batem contra uma árvore, o carro incendeia-se e Goldie e Doc morrem.

Ao acordar, na manhã seguinte, Bradfield descobre, pelo jornal, que é dado oficialmente como morto (os corpos incinerados no interior do automóvel são apenas reconhecíveis pelo relógio do pugilista), que é, também, o principal suspeito na morte do jornalista, e que deixou, assim, pura e simplesmente, de existir. Perturbado, sem saber o que fazer, Johnnie opta por pedir ajuda e conselho a um indivíduo que não chega a ser identificado no filme, mas que é suposto pertencer a uma rede do submundo próxima do boxe e dos negócios a ele associados. O outro aconselha-o a partir, "*a pôr entre ele e esta cidade a maior distância possível*", a mudar de nome (para Jack Dorney) e a não mais utilizar a mão esquerda para agredir seja quem for, pois essa será uma forma

¹⁶⁶ O automóvel, o dinheiro e a namorada, espécie de atributos enumerativos da identidade americana.

inequívoca de identificação. Bradfield aceita, perplexo, e pede-lhe apenas que lhe levante 10 000 dólares da sua conta bancária para que possa partir. O outro acede, mas dois dias depois apenas lhe entrega 250 dólares, dizendo-lhe que o "*o resto são comissões*". Furioso, o pugilista tenta agredi-lo, mas ele lembra-lhe simplesmente que, se o fizer, a marca (a mão esquerda) acabará, mais cedo ou mais tarde, por o identificar.

Rendido aos argumentos do homem que acabou de o trair, Bradfield - agora Jack Dorney - procura então fugir de Nova Iorque, para uma travessia dramática e clandestina através da América, que acabará numa quinta (na realidade, um reformatório para rapazes) no meio do deserto do Arizona. Entretanto, e na esquadra da polícia, Phelan, um dos detectives que haviam testemunhado e felicitado a vitória de Bradfield, assegura aos outros que o homem encontrado morto no automóvel não é o pugilista, "*porque tinha o relógio no braço esquerdo*"; todos riem, mas Phelan pede apenas que não dêem o caso por encerrado e lho entreguem, que ele acabará por provar ter razão.

Se optámos por descrever, minuciosamente, a vertiginosa abertura de *They Made me a Criminal* - onde os acontecimentos se encadeiam, como vimos, a uma velocidade e com uma sequência absolutamente imparáveis -, é porque pensamos que este segmento expõe, de modo muito claro, alguns dos temas

centrais da obra de Berkeley, que têm, aliás, conjunturalmente, importantes implicações e variações no desenvolvimento posterior do próprio filme. Alguns desses temas prendem-se com a já referida visão da cidade como um universo permanentemente à beira do colapso, definido por uma teia complexa de relações anónimas e superficiais, marcadas pelo acaso, a corrupção, a hipocrisia, a mentira e a traição. Ora uma interessante e consequente variação deste tema - parcialmente exigida pela configuração dramática do argumento e a correspondente necessidade em definir, de modo mais profundo, os respectivos personagens - tem que ver com os factores de indeterminação e imponderabilidade de uma verdadeira (e subjectiva) identidade urbana. Logo no início do filme, Phelan, o detective que perseguirá Bradfield até ao seu refúgio no Arizona (esperando que um sinal aí venha revelar uma indiscutível singularidade), dirá, ocasionalmente, ao pugilista que *"os homens não se definem pela cara, mas pela postura"*, numa alusão directa às características particulares da sua "esquerda". O que isto quer dizer, é que o sistema de convenções urbanas fazem apelo a outros modos de olhar e conhecer, exigem uma ultrapsaagem das capas sociais, para revelarem a essência (natural, animal) do sujeito. Despossuído dos seus atributos (do nome), do mundo dos seus objectos (o dinheiro, o relógio e a namorada), condenado a não poder sequer usar o que,

verdadeiramente, o distingue (a mão esquerda), a peregrinação de Bradfield remete para um processo ecológico de regeneração, sem deixar de evocar, também, uma mítica e remota iniciação. Se a travessia da América equivale, na economia narrativa do filme, a uma despedida compulsiva da cidade, e de tudo o que ela implica, a existência de Bradfield no mundo originário, na latitude zero, do Arizona¹⁶⁷ possibilita a reconstituição de uma experiência do sujeito, agora virtualmente despojado de atributos, incluindo o nome (no final do filme, quando Phelan o decide libertar, deixando-o no Arizona, o ex-pugilista ficará, para sempre, com a identidade, até aí fictícia, do novo nome - Jack Dorney - que corresponde agora, de facto, a um novo sujeito).

Uma segunda linha temática, que revela uma extrema persistência no cinema de Berkeley, possui uma dimensão mais formal, agindo, em grande medida, como um embraiador

¹⁶⁷ E utilizo aqui o conceito de mundo originário no sentido de Deleuze, que o faz derivar de uma importante pulsão naturalista na história do cinema (Stroheim, Buñuel): "O mundo originário pode ser marcado pela artificialidade do décor (um principado de opereta, uma floresta ou um pântano de estúdio) ou pela autenticidade de uma zona preservada (um verdadeiro deserto, uma verdadeira floresta virgem). Reconhecemo-lo pelo seu carácter informe: é um fundo puro, um sem-fundo feito de matérias não-formadas, esboços ou fragmentos, atravessado por funções não-formais, actos ou dinamismos enérgicos que nem sequer chegam a reenviar para sujeitos constituídos. Os personagens são como animais, o homem do bar, uma ave de rapina, o amante, um bode, o pobre, uma hiena. Embora possuam uma forma que é a sua, os seus actos antecedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São animais humanos (bêtes humaines)" (Deleuze, 1983:174).

dramático estruturante e essencial. Referimo-nos ao sono, ou melhor, a esse estado de narcolepsia em que Johnnie "cai" e que possibilita a Doc despoletar a série de acontecimentos dramáticos na noite do homicídio. Ao contrário do que foi, por diversas vezes, sugerido, o sono não é, para Berkeley, necessariamente, a passagem para um mundo onírico e surreal; pelo contrário, pode muito bem ser - e é-o, com indiscutível frequência - a porta de entrada num universo em que o real surge, simplesmente, transfigurado por um sobredimensionamento geométrico e/ou dramático. Era já esse o caso, como vimos, de "The Lullaby of Broadway" - que, deste ponto de vista, assume, na obra de Berkeley, uma específica função paradigmática -, mas também de números menos "depressivos", como "By a Waterfall", de *Footlight Parade*, ou "I Only Have Eyes For You", de *Dames*¹⁶⁸.

Em *They Made me a Criminal*, esta presença do sono ou do desfalecimento é perfeitamente recursiva, definindo as etapas de uma outra viagem (interior), que dobra, por assim dizer, a fuga de Bradfield para Oeste. Depois de ceder à embriaguez, na cena do homicídio, Bradfield desfalece, de novo, quando procura partir da quinta/reformatório, pouco depois de

¹⁶⁸ E fora da utilização formal desse dispositivo, relembrem-se as sistemáticas ocorrências do sono (ou do despertar), no número de abertura de *The Kid from Spain*, com o malicioso acordar e a toilette matinal das raparigas no dormitório ou, a um outro nível, os fumadores de ópio de "Shanghai Lil", o belíssimo número que encerra *Footlight Parade* e que não é difícil tomar por homenagem a *Broken Blossom*, de Griffith.

chegar; tão determinante como o primeiro, este segundo desfalecimento, que "*o apaga por dois dias*", constrói uma segunda série de acontecimentos que o fazem permanecer na quinta, ligando-se, afectivamente, ao grupo de rapazes que aí se "*regeneram*" e, particularmente, à irmã de um deles (Peggy); finalmente, e já no termo do filme, Bradfield desmaia uma terceira vez, quando defronta um pugilista profissional e procura aguentar o máximo de assaltos possível¹⁶⁹. Este derradeiro desfalecimento é o ponto de partida para o desfecho romântico do filme (com Johnnie assumindo o seu amor por Peggy), e anuncia a completa redenção do ex-pugilista, convertido, agora, aos valores de uma sociedade que faz derivar, precisamente, os acasos da postura da constância do sentimento.

Ao contrário do que uma leitura "surrealizante" poderia supor ou justificar, nenhuma imagem povoa estes desfalecimentos, porque nada neles suscita uma acção; funcionam antes como uma espécie de *fade out* do sujeito, antes da sua passagem a um outro patamar da sua própria história. De algum modo, os desmaios de Bradfield - absolutamente coerentes, nesse sentido, com os mundos originários em que ocorrem - são a dobra temporal de uma viagem que se projecta, física e visualmente, no espaço; são

¹⁶⁹ Este combate tem um prémio em dinheiro que é atribuído "*a quem conseguir aguentar mais tempo no ringue*". É essa a razão porque Bradfield aceita combater e, principalmente, combater incógnito.

a imagem de uma desordem cronológica, a partir da qual a história de Johnnie Bradfield não se apresenta mais como uma sequência linear de acontecimentos, mas como a irrupção irregular de uma série de acidentes, síncope e acelerações. A imagem do tempo, no cinema de Berkeley, está sistematicamente associada e dependente destes saltos (lapsos), que desarticulam o sujeito da malha cronológica que o envolve e justifica.

Pode portanto resumir-se a construção dramática de *They Made me a Criminal* como uma fuga para Oeste, que se converte, pela exploração das virtualidades mecânicas do sono, numa fuga para a frente. Funcionando como uma espécie de mediação ideal e, em certo sentido, onírica, desta metamorfose, o universo concentracionário do Arizona pertence à categoria dos mundos esquecidos e proscritos - no espaço e no tempo -, povoado de criaturas de quem "a cidade se fartou" e que formam um Todo orgânico e indissociável com a paisagem desértica que lhes serve de moldura e, provavelmente, de túmulo. Os adolescentes de *They Made me a Criminal* - os célebre "Dead End Kids" do filme de Wyler¹⁷⁰ - e, também os

¹⁷⁰ *Dead End*, filme de William Wyler, produzido em 1937, por Samuel Goldwyn, celebrizou um grupo de jovens actores - mais tarde conhecidos pelos *Dead End Kids*. Interpretado por Bogart, Joel McCrea e Sílvia Sidney, *Dead End* é um documento violento sobre a vida do East Side de Nova Iorque, e o contacto promíscuo entre gangsters e crianças. Billy Hallop, Leo Gorcey, Bernard Punsley, Huntz Hall, Bobby Jordan e Gabriel Dell foram os actores escolhidos para dar corpo a esse grupo de adolescentes do East Side.

vagabundos que, ocasionalmente, demandam tão inóspitas paragens (e com os quais Bradfield chega a ser, inicialmente, confundido) são o que mais próximo há, neste filme, do sonho, verdadeiras criaturas de um sonho não menos verdadeiro¹⁷¹, onde a memória remota e fantástica da cidade (do East Side nova-iorquino) se funde e confunde com a incógnita de um futuro sem futuro ou o silêncio de uma vivência dolorosa e clandestina, esse "vécu" a que Berkeley atribuiu sempre uma importância decisiva: " (...) *fui sobretudo conhecido como alguém que sempre teve que ver com um mundo cheio de mulheres bonitas, que depois utilizava nas suas comédias musicais, e por isso toda a gente concluiu que a minha vida era um agradável mar de rosas. Invejavam-me. Mas ninguém deu conta das tragédias que tive de enfrentar ao longo da vida, e o meu sentimento foi sempre o de que um grande cineasta tem que ser alguém que viveu, alguém que sabe e experimentou um golpe duro, que sabe o que sente uma rapariga quando o amante a abandona, ou um rapaz que a amante rejeita... Tudo isso me aconteceu, e se fui capaz, por vezes, de o mostrar no écran,*

¹⁷¹ Esta verdade do sonho no cinema de Berkeley foi posta em evidência por Comolli: "O cinema de Berkeley, se por vezes encontra o cinema de animação e o 'cinema puro', não tem, como eles têm na maior parte dos casos, por único objecto propôr à vista e à ideia um desenvolvimento - forçosamente monótono e insípido - de magnificências plásticas, imagens cadenciadas, litanias luminosas ou resposos formais, mas visa, mais do que esse resultado, mostrar os caminhos que aí conduzem, e seguir o seu nascimento fantasmagórico, etapa a etapa" (Comolli, 1966:24).

THEY MADE ME A CRIMINAL



FILMAR O (FIM DO) SONHO AMERICANO

devo-o ao facto de o conhecer intimamente, interiormente. Nenhum curso de arte dramática me teve de ensinar o que era o drama; disso se encarregou a vida". (Berkeley, Brion, Gilson, 1966:28).

O valor intrínseco de *They Made me a Criminal* resulta, portanto, do modo como o filme ilustra e ilumina a essência trágica, "negra", do cinema de Berkeley. Entre a textura artificial do *plateau* de estúdio (por vezes abstraída ao nível do plano¹⁷²) e a aridez uniforme do deserto do Arizona (magnificamente fotografado por James Wong Howe), existe uma espécie de estranha e funesta contiguidade. Na geografia imaginária que, ontologicamente, os une - seja nos protótipos das configurações coreográficas, seja na imponderabilidade das existências individuais - Berkeley procura a forma justa de encenar o desesperante realismo de um quotidiano rendido aos imperativos e valores da sociabilidade. Ora a cidade - e de entre todas as cidades Nova Iorque -, assustadoramente presente nas grandes coreografias de estúdio ou fantasticamente evocada pelos proscritos de *They Made me a Criminal*, é o espaço, por excelência, de exercício dessa sociabilidade; e se antes de *They Made me a Criminal* conhecíamos, sobretudo, o infinito mundo de possíveis que ela

¹⁷² E, de entre todos eles, a esses planos que talvez o sejam mais do que os outros: os *top-shots* a que já atrás aludimos e nos quais se configura uma idealidade geométrica, que funciona como uma espécie de limite perspectico do sonho, como a sua máxima instância de abstracção.

acolhe, depois dele sabemos as impossibilidades (muitas) que ela prescreve e exclui. Mas o que faz a enorme riqueza e complexidade do trabalho de Berkeley, é o modo como a sua postura de cineasta se insinua nessa ambiguidade, furtando-se aos perigos de uma retórica moralista, e procurando, incessantemente, um ponto de vista que mantenha incólume a atração que a cidade sobre ele (sobre nós) exerce.

A 5000 quilómetros de distância, na utopia do estúdio de Hollywood (tão perto, afinal, do exílio desértico do personagem de *They Made me a Criminal*), Busby Berkeley construiu, pacientemente, a mais poderosa, a mais cara e a mais nostálgica das imagens de Nova Iorque. No poder, na despesa e na nostalgia assistiu-lhe, sempre, uma mesma pulsão: a de devolver ao ecrã a experiência de um olhar preciso, metódico e, por vezes, friamente realista sobre o "fluxo (urbano) da vida". Antes de passar à Metro, para a unidade dirigida pelo produtor Arthur Freed, e para o seu encontro histórico com Mickey Rooney e Judy Garland (para três fabulosos filmes: *Strike Up the Band*, *Babes in Arms* e *Babes on Broadway*), Berkeley deixou na Warner um património singular e inestimável: a conversão, nos termos e regras do musical, de um imaginário de estúdio que encarou a diversidade e a modernidade urbanas como a mais essencial das

suas matrizes industriais e dramáticas. Perceber a originalidade do trabalho de Berkeley, é ser capaz de perscrutar, além do virtuosismo técnico e da opulência coreográfica, os perturbantes sinais dessa matriz e a presença de uma visão fundadora e inimitável, onde se assume a singularidade de um "*pensamento de cineasta*" (Berkeley, Brion, Gilson, 1966:36), de um pensamento, portanto, das formas e do movimento delas.

SUMÁRIO

Enquanto efectiva palavra de ordem do sistema - "*paradigma do ritual e da ordem*", como escreveu Sobchack (Sobchack, 1975:51) - e não como simples categoria de análise e/ou classificação, o género acomodou-se perfeitamente ao imaginário de produção de Hollywood, por duas razões principais:

1. por funcionar como um importante factor de restrição dos temas e das formas, limitando a infinita diversidade da experiência por uma aparente (mas finita e catalogável) variedade de modelos e modos de conjugação;

2. por favorecer a incorporação de um factor histórico baseado na tradição, renovando assim, e de modo sistemático e automático, o passado do cinema em cada um dos seus presentes.

Entre a restrição lexical e a identificação histórica, o filme de género (e não apenas o filme de um género, categoria muito menos interessante e pertinente) revelou-se uma estrutura vital de circulação de formas e conceitos, um espaço de afirmação da identidade anónima do sistema e, finalmente, uma prática ritual de celebração da experiência do cinema como lugar de uma repetição infindável e minimal, onde, como refere Zimmer, "*o género é considerado um trabalho da Diferença no interior do Mesmo e o prazer do género, um*

reconhecimento do Mesmo no seio da Diferença" (Zimmer, 1984:32).

Um filme de gênero contém, portanto, todos os filmes que o precedem e anuncia todos os que dele procedem. Como vimos, a propósito de *The Roaring Twenties*, esta consciência do tempo e da temporalidade, da história e do devir dela, de que um filme se inscreve (e, de algum modo, ambiciona completar) o fundo genealógico de onde provém, é uma característica determinante e essencial do cinema de gênero e, correlativamente, de todo o sistema de Hollywood, como forma de produzir e reproduzir uma mesma experiência preliminar do cinema e das suas formas: o espanto perante o mesmo e perante o mesmo desse espanto. Do cineasta de gênero se poderia, portanto, dizer o mesmo que Eliot disse do escritor tradicional e da sua percepção do sentido histórico: "o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade" (Eliot, 1919:23)¹⁷³.

Por último, é essencial perceber que esta dinâmica temporal do género implica, simultaneamente, um dinamismo da própria figura genérica, uma superação da sua dimensão convencional e do fechamento teórico do seu campo às "leis" de um género específico. Como tivemos ocasião de examinar ao longo desta secção, o género é apenas uma forma de conjugar e administrar um mundo de figuras supra-genéricas mas que, paradoxalmente, só através do género - isto é, de um certo automatismo e rapidez das formas - se podem, realmente, actualizar. Um género é, assim, um "princípio de apresentação" (Frye, 1957:243), que não só não esgota nela a dinâmica da figura, como a relança para novas apresentações: Berkeley toma do cinema de *gangsters* o aspecto rígido e estrutural (sociológico) dos personagens da Depressão, Walsh vai buscar a uma certa visão cinematográfica da guerra, o recorte dos personagens fundamentais de *The Roaring Twenties*, prolongando-lhes a história no interior de um género diferente. Esta ideia de circulação, de permuta incessante de figuras, é fundamental para entender a verdadeira natureza dinâmica do género como pequena forma viva, actualizável numa pluralidade de estruturas dramáticas e narrativas. Como dizia Thoreau, a propósito das ciências humanas, das humanidade(s) (cit. por Cavell, 1981:255), falar de um género é falar de

¹⁷³ O sublinhado é meu

todos os géneros: o singular não é aqui o princípio de um plural mas, efectivamente, o seu termo.

Ao transformar o mundo num mundo genérico, Hollywood inscreveu a sua palavra e a sua ordem no modo de produção de cada filme: dando-lhe um passado, uma história (o passado e a história do seu público) e a esperança de um futuro. Era como se Griffith pudesse continuar a dirigir "alguma coisa" num filme de Hitchcock, como se Thalberg pudesse decidir "algo" de uma produção de Selznick, como se alguém pudesse continuar a ver os filmes pelos olhos do pai. Maravilhosa e terrível, esta resistência ao tempo e à morte que ele anuncia foi, talvez, o desafio extremo de Hollywood: a crença num mundo habitado por figuras peliculares e intermináveis, onde a metáfora de uma história bobinada e infinitamente reproduzível encontra toda a sua grandeza mas, também - sobretudo depois do choque realista da IIª Grande Guerra -, o princípio da sua irremediável perdição, o princípio de um cinema do real e, portanto, de um cinema de uma irremediável Diferença.

TERCEIRA PALAVRA DE ORDEM

"MAQUINAR"

"La phrase de Straub:

'J'ai mis vingt ans à apprendre à regarder un film.'

Il la disait avec l'irritation d'un ouvrier qui tient à ce savoir difficile.

Qu'est-ce que cela veut dire, au fond?

Voir et entendre ce qui est (visible et audible).

Voir par exemple - du même coup d'oeil -

le plan de John Ford, le tournage de ce plan, le cheval,

l'acteur distinct de son rôle,

le personnage distinct du corps,

l'être humain distinct de sa fonction sociale.

Entendre la musique et savoir

qu'un juif d'Europe centrale fuyant le nazisme

a fait du sous-Schoenberg pour gagner sa vie,

entendre le son direct ou non, etc.

C'est évidemment une limite,

mais c'est la seule approche matérialiste possible."

Serge Daney, 1988

VII

REFLEXOS, TRANSPARÊNCIAS, ANAMORFOSES

(para uma teoria do plano)

1. Falsos Espelhos

No centro de um vasto conjunto de problemáticas que o cinema ajudou a definir e precisar, as que se ligam ao comportamento e estatuto da técnica assumem um papel preponderante e decisivo. Vários factores foram contribuindo, ao longo do tempo, para o aprofundamento deste vinco tecnológico no vocabulário da teoria, da crítica e da história do cinema, mas os mais interessantes e importantes de entre eles prendem-se com as próprias formas de visibilidade desse factor tecnológico, quer dizer, com as modalidades históricas de constituição de um espectáculo da técnica cinematográfica, e da sua correspondente conversão num importante elemento - ficcional, narrativo e pulsional - da representação fílmica. Esta espessura teórica da tecnologia é o resultado lógico de um jogo dialecticamente complexo (em particular para o caso do cinema produzido em Hollywood) entre um dispositivo cuja eficácia narrativa, medida em termos dos seus efeitos de real, passa por uma vigilância estrita e necessária sobre a invisibilidade, no representado, das condições de produção da representação - assim identificando, ou reduzindo o filme ao seu conteúdo narrativo - e a revelação ocasional e especular desse dispositivo técnico numa cena narcísica e, invariavelmente,

fetichista, em que Hollywood se apresenta como o lugar mitológico de exercício de uma variedade catalogável e finita de competências técnicas (realização, argumento, produção e interpretação), num espaço, portanto, de produção, circunstancialmente transformado em sujeito privilegiado - em protagonista - da própria representação. É, pois, esta dialéctica entre a obrigação de esconder e o desejo sistémico de mostrar que explica a situação historicamente paradoxal do espectador de cinema: confrontado com uma representação, cujas principais condições técnicas assentam na oclusão protocolar do seu trabalho de produção, o espectador de cinema é também o destinatário de um outro tipo de representação (não tão raro ou menor como isso) em que o representado surge comprometido com esse trabalho e com a comunidade de interesses que a ele está ligado. Espectador das histórias que o cinema lhe mostra, o espectador de cinema é assim convertido em espectador da própria história do cinema, em particular da sua mitologia e das suas condições de produção e reprodução.

Uma extensa galeria de filmes sobre o cinema - género particular, como uma existência e uma lógica absolutamente transversais a toda a produção clássica - vem sustentar esta relação especial do espectáculo ao espectador. Filmes como *What Price Hollywood?* e *A Star is Born*, ambos de George Cukor (sendo que *A Star is Born* havia sido já filmado - aliás

magnificamente - por William Wellman, em 1937), como *The Bad and the Beautiful* ou *Two Weeks in Another Town*, de Minnelli, como, noutro registo, *Singin' in the Rain*, de Gene Kelly e Stanley Donen, *Sunset Boulevard* e *Fedora* de Billy Wilder, ou *The Last Tycoon*, de Kazan (segundo o romance de Fitzgerald, cujo personagem principal - Monroe Stahr - é suposto ser um clone de Irving Thalberg), ou ainda *Sullivan's Travels*, de Preston Sturges (cuja importância antológica nos justificou já uma abordagem mais precisa em momentos iniciais deste trabalho) são apenas alguns dos pontos altos de uma prática que, geralmente, Hollywood tolerou, e à qual conferiu, até, uma assinalável perenidade. No entanto, e apesar disso (ou talvez por causa disso), nenhum destes filmes pode ser considerado, *stricto sensu*, como sendo um filme sobre a técnica do cinema; todos eles procuram dramatizar, principalmente, as relações comunitárias de Hollywood e o mundo, frequentemente atormentado, das suas vedetas, reforçando, nesse preciso sentido, a máquina institucional do *star-system*, e a mitologia que a subscreve. A recepção agreste que o sistema ofereceu a *Sunset Boulevard* (Mayer teria mesmo afirmado que Hollywood devia irradiar Wilder por ele se atrever a mostrar, a tal ponto, a degradação do sistema, na figura de uma *star* esquecida e envelhecida)¹⁷⁴

¹⁷⁴ Para além do argumento e da *mise en scène* glaciais, Wilder escolheu, para o elenco de *Sunset Boulevard*, verdadeiras *stars* moribundas: Erich von Stroheim, Gloria Swanson (a inesquecível Norma Desmond) e Buster Keaton, para além de outras figuras emblemáticas

ilustra exemplarmente o destino social deste tipo de filmes; e que Wilder tenha podido realizar, ainda que na Alemanha e quase trinta anos depois, *Fedora* - que é, na realidade, um pouco mais que um simples *remake* de *Sunset Boulevard* - é também sintomático de como o filme que Mayer tanto odiara no início da década de 50 preludava, de facto, e com notável precisão, o problemático futuro de Hollywood, ao mesmo tempo que lançava um olhar amargamente retrospectivo - porque jamais saudoso - sobre o seu passado.

Filmando-se, isto é, representando-se na História, Hollywood fê-lo, portanto, e geralmente, com enorme prudência, mantendo uma imperiosa reserva sobre os parâmetros técnicos da representação e sobre a natureza dos seus procedimentos e da sua performatividade. Por isso mesmo, o cinema que nestes filmes falsamente se espelha é, basicamente, um aparato sociológico submetido a uma moldura melodramática, em franca consonância com o registo cinéfilo dos *movie magazines* e com o trabalho dos agentes de imprensa dos estúdios.

Existiram, no entanto, algumas importantes excepções a esta regra do silêncio sobre a dimensão tecnicamente performativa da indústria do cinema. Logo em 1902, a Biograph produz um filme intitulado *Uncle Josh at the Picture Show*, em

do período clássico, também elas na fronteira do desvanecimento, como o realizador Cecil B. de Mille e a cronista social Hedda Hopper.

que um camponês, profundamente perturbado por uma projecção integrada num espectáculo de *vaudeville*, decide deitar abaixo o écran, no intuito de salvar a heroína do filme. De uma modernidade desconcertante - Godard, por exemplo, utilizaria um dispositivo semelhante, e no mesmo sentido desconstrutor, em *Les Carabiniers* -, o pequeno filme da Biograph encenava, magistralmente, os limites da própria representação fílmica, a precaridade do seu suporte tecnológico e, por fim, a essência do seu protocolo ontológico. Como bem refere Stephen Heath, em *Uncle Josh at the Picture Show*, a questão não é nunca, à maneira dos filmes de Lumière, a de saber qual a realidade que a imagem reproduz, mas a de interrogar a realidade que ela expõe e que lhe é intrínseca: "a questão não é a de saber 'onde está a realidade?', mas sim 'como é que isto funciona?', 'onde está a realidade nisto?'" (Heath, 1981:5). Josh enfrenta assim uma dupla decepção (experimentada, de resto, de modo simultâneo): descobre que não há nenhuma realidade nas imagens para além da sua realidade de imagens e, também, que essa realidade, ontologicamente diferenciada (elas não estão lá, isto é, no écran, mas no projector), permite que elas perdurem, salvaguardadas pelas regras e pelo logro de um dispositivo técnico, tacitamente inviolável.

Doze anos depois de *Uncle Josh...*, e num estado bem diferente de "maturação" industrial, Chaplin concebeu e

interpretou para a Keystone, de parceria com o realizador Henry Lehrman, um pequeno filme notável - *Kid Auto Races at Venice* -, onde, mais uma vez, o cinema se confrontava com o arbítrio tecnológico dos seus modelos narrativos e com a fragilidade dos seus efeitos de realidade. Neste filme, constituído, como *Uncle Josh at the Picture Show*, por um único plano (uma "vista" sobre uma secção de um circuito de corridas de automóveis para crianças), Chaplin faz o papel de intruso, impedindo o operador de filmar correctamente a "realidade" da corrida. Depois de o enquadramento estar fixado, Chaplin atravessa e instala-se no campo, obstruindo a visão da corrida e, sobretudo, perturbando a escala do enquadramento (mais próximo da câmara do que os carros, o corpo do intruso - nesse sentido, figurando o próprio corpo do burlesco¹⁷⁵ - não só se mexe em direcções imprevisíveis como é, de facto, demasiado grande para o enquadramento escolhido, pondo, portanto, em causa, e em cheque, a justeza aparente, arbitrária e performativamente exclusiva dessa escolha). A provocação de Chaplin que, inclusivamente, chega mesmo a olhar, directamente, para a câmara, violando, nesse gesto, mais um dos princípios reguladores de toda a *mise en scène*

¹⁷⁵ A sua natureza obs-cena: "o corpo burlesco é móvel, maleável, transferível como o meio real de todas as aventuras do filme. E nestes tão pobres argumentos, o corpo é o primeiro objecto da acção - e é mesmo por isto que a acção não é dramática. (...) É sistemático que as aventuras burlescas tenham pouco que ver com o desenvolvimento da história mas sim, primeiramente, com a 'figura' dos personagens" (Schefer, 1980:61).

clássica¹⁷⁶, dirige-se, primordialmente, para a percepção do enquadramento, precisamente um dos signos essenciais do trabalho de produção que os modelos de continuidade e montagem tendem a tornar imperceptível, promovendo, designadamente, a sua diluição no ilusório "realismo", afinal inteiramente estruturado, de um efeito de campo.

A desconstrução chapliniana de 1914 encontraria, dez anos mais tarde, uma correspondência genial e complementar em

¹⁷⁶ Gunning procurou demonstrar como a proliferação, por todo o "cinema primitivo", deste olhar para a câmara correspondia a um estilo próprio de resistência à ilusão de uma continuidade artificial, tendo por objectivo global "manter o isolamento das diferentes partes de um filme em vez de as fundir numa corrente narrativa contínua" (Gunning, 1979:25). Um exemplo ultra-citado desta configuração enunciativa é o grande plano do bandido Barnes que, no final ou no início (uma vez que o plano era fornecido, aos exibidores, num rolo à parte, podendo estes escolher o sítio de colocação) de *The Great Train Robbery*, de Edwin Porter, olhava o público olhos nos olhos, antes de disparar "sobre" ele. Este efeito bloqueador sobre os efeitos de real e a organização diegética do dispositivo, cuja funcionalidade assenta, em grande parte, na designação de um lugar vazio pela correlação de olhares dos personagens da ficção (Browne, 1982), explica a sua interdição icónica (Vernet, 1983:41) nos modelos americanos de montagem (e na repercussão que tiveram em todo o mundo). Parece existir uma certa correlação entre esta interdição e a crescente proximidade dos actores em relação à câmara; em 1909, Frank Woods, crítico do *Mirror's*, escrevia: "Há uma importante lacuna na pantomina normal que tem sido, infelizmente, desprezada: a tendência para que os actores pareçam ter consciência da câmara. O bom realizador deve instruir, constante e persistentemente, os seus actores, para não olharem para a câmara, e o bom actor deve procurar cumprir essas instruções" (cit. por Bowser, 1990:89-90). Sobre este assunto, particularmente sobre as formas como o olhar para a câmara estabelece uma outra correlação de subjectividade - deceptiva - na enunciação cinematográfica, vd. Bonitzer, 1977b; Simon, 1979:97; sobre os modos como ele fundamenta diferentes estratégias de interpelação no cinema de Hollywood e, também, no cinema europeu (*Vent d'Est*, de Godard) vd. Casetti, 1986:34-39.

Sherlock Jr., filme realizado, interpretado e produzido por Buster Keaton, para a MGM . Neste filme, Keaton interpreta o papel de um projeccionista de cinema que, tendo sido acusado de roubar um relógio na casa da namorada, sonha tornar-se um detective, na senda do famoso Sherlock Holmes, capaz de repôr a verdade dos factos e identificar o verdadeiro ladrão. A sala de projecção é o lugar desta transformação, aliás complicada, no início, por uma situação onírica de ressonâncias psicanalíticas¹⁷⁷.

A "entrada" de Buster Keaton no écran dará azo, entretanto, a uma extraordinária sequência, na qual o atónito projeccionista é surpreendido pela montagem e pelo devir dos planos do filme, sem que sobre essa ordem possa ter qualquer espécie de controlo. Assim, ao procurar entrar na casa que constitui o principal *décor* do filme, Keaton esbarra com as portas fechadas, ficando condenado a um exterior perigoso e

¹⁷⁷ Enquanto o filme é projectado no écran, Keaton-projeccionista adormece, e é nessa situação de prevalência do inconsciente, que ele se desdobra em criatura cinematográfica e tenta penetrar no mundo hostil do écran (que é, nessa altura, o seu mundo transitório). *Sherlock Jr.* é, no entanto, uma claríssima ultrapassagem deste gag psicanalítico porque, como escreve Schefer, "*C'est donc ici le corps entier, non le hasard de sa psychologie qui est une fiction*" (Schefer, 1980:41): Keaton retorna ao real para enfrentar uma situação em tudo semelhante à que havia enfrentado no filme. Como escreveu Lebel, "o cinema é, apenas, a 'ocasião', o catalizador, da ultrapassagem real de Keaton e não a causa efectiva dessa ultrapassagem. Sabemos, aliás, que Keaton é um poeta, mas está longe de ser um 'sonhador'; ele age. A lição (se é caso de aqui falar em 'lição') é clara: o imaginário não faz mais que reproduzir o mundo real; só pode tirar a sua substância da realidade; se há compensação, é simplesmente pelo facto de poder sempre reenviar-nos para a acção real" (Lebel, 1964:164-165).

imprevisível. A série de planos deixa então de se harmonizar com as peripécias do protagonista, que acaba por ser surpreendido com a entrada de cada plano: ficando frente à porta fechada, começa a descer a escada mas acaba por cair de um banco de jardim, devido à mudança brusca de plano; depois o plano do exterior do jardim dá lugar a um outro plano de uma rua movimentada, o que o faz cair no chão, e quase ser atropelado por um carro; tentando libertar-se dessa situação, começa a andar mas é surpreendido por um precipício, no alto de uma montanha; a série prossegue, imparável, o que o faz ficar, sucessivamente, frente a um grupo de leões ameaçadores, no meio de um deserto (onde é quase trucidado por um comboio), sentado num rochedo no meio do mar, enterrado na neve de uma montanha (para onde se atira, pensando que o mar ainda lá estava), até voltar, de novo, ao banco de jardim, e conseguir, finalmente, penetrar na casa, assumindo então o seu papel de Sherlock Jr..

Antecipando em várias décadas, e com outra consciência, o conformismo de *The Purple Rose of Cairo*, de Woody Allen (que, também ele, utiliza o mesmo dispositivo de penetração do écran), Keaton elabora, nesta sequência, uma das mais originais e preciosas críticas aos modelos narrativos e técnicos de Hollywood. Assim, e enquanto no filme de Woody Allen o écran se converte num espaço de acolhimento ao imaginário do espectador (reforçando, portanto, a ilusão de

uma segunda realidade, cuja afinidade ontológica dispensa a intervenção de qualquer mediador tecnológico), no segmento do filme de Keaton, o ecrã é, bem pelo contrário, um muro onde esse imaginário esbarra, não só pela via da tecnologia (a sequência de planos que a montagem tornou imutável), mas também pela via das técnicas narrativas que impõem, ao espectador, a necessidade da sua identificação prévia, e protocolar, com um personagem.

Finalmente, e ainda dentro do campo do burlesco, haverá que mencionar o caso vertiginoso de *Hellzapoppin*, filme realizado em 1942 por H.C. Potter, mas bastante subsidiário dos talentos (aliás menores) de dois cómicos extremamente populares nas décadas de 30 e 40: Ole Olsen e Chic Johnson (sendo que o filme é, na realidade, uma adaptação de um espectáculo homónimo assinado por ambos: *Olsen & Johnson's Hellzapoppin*). O filme tem a forma de uma fantasia musical onde (quase) tudo é permitido: desde o diálogo entre os actores e o projeccionista (Looney), até à inversão de certas imagens (por acidentes de projecção), passando pela intervenção, em sobreposição, de fragmentos de outros filmes (uma sequência sanguinária de um combate de *western* sob o diálogo, muito mais pacífico, entre Olsen e Johnson). Significativamente, Potter, Olsen e Johnson colocavam uma curiosa legenda no início do filme, preparando o espectador para essas "descontinuidades" narrativas: *"Any similarity*

between Hellzapoppin and a motion picture is purely coincidental", o que também quer dizer, evidentemente, que um motion picture é um produto com regras absolutamente próprias e intrínsecas, impossíveis de conformar ao absoluto e enlouquecido desregulamento deste frenético filme.

Objectos como *Hellzapoppin* e *Sherlock Jr.* ou, mesmo a um outro nível, *The Cameraman*, fazem parte de um reduzidíssimo conjunto de filmes, onde se procurou pôr em prática uma efectiva exibição e questionamento da componente tecnológica da representação fílmica no interior do sistema clássico americano. Ora, a exiguidade deste conjunto de filmes é virtualmente chocante e estranha; é certo que se pode argumentar que Hollywood teve sempre algo mais interessante para mostrar do que as maneiras de mostrar ou, até - no que estaremos absolutamente de acordo - que esse questionamento da prática fílmica se encontra disseminado, de modo mais profundo e consciente, por um mais vasto conjunto, onde actua à maneira de uma meta-discurso, de uma dobra conceptual. Este segundo argumento seria particularmente válido para certas obras em que a matriz técnica, enquanto coisa encenável, possui um estatuto absolutamente particular e diferencial. O trabalho de realizadores como Hitchcock (*Psycho*, *Rear Window*, *Vertigo*, *North by Northwest*, *Rope* e *Marnie*), Tod Browning (*Freaks* e *The Devil Doll*), Orson Welles (*Citizen Kane*¹⁷⁸ e *The*

¹⁷⁸ Sobre as estratégias de simulação da enunciação em *Citizen Kane* (um filme que é, neste aspecto, particularmente elástico) e, muito

Lady from Shanghai) ou o irrealismo objectivo de Busby Berkeley, foi indiscutivelmente atravessado por uma retórica de efeitos maneiristas (que convém destrinçar de um "maneirismo" *tout court*), suportada, precisamente, por uma intencionalidade tecnológica, por um esforço de representação da técnica, muitas vezes tocando a fronteira do exacerbamento e do desregulamento maquínicos.

O que importa, portanto, sublinhar, é esta ausência de uma equivalência precisa, na lógica e na história do cinema clássico americano, de alguns projectos que, noutras escolas e em outros momentos, positivaram, de forma inequívoca, esta opacidade da técnica. Filmes como *O Homem à Câmara*, de Dziga Vertov, *Film*, de Beckett, *Otto e Mezzo*, de Fellini, *Automne*, de Marcel Hanoun, *Le Mépris*, *Numéro Deux* e *Passion*, de Godard e, noutras latitudes, o magnífico *Flores de Papel*, de Guru Dutt, procuraram encenar, segundo modalidades e figuras distintas, um dispositivo predominantemente reflexivo, integrando-o num sistema particular de revelação das condições de representação, ou no que Jean-Paul Simon, na sequência de Lucien Dallenbach, designou por lógica do abismo (Simon, 1979:130-131)¹⁷⁹. Em resumo, podemos afirmar que, de especialmente, a utilização dos segmentos de "filme no filme" (as "actualidades" - *News on the March* - e o "obituário" de Charles Foster Kane - *Obituary* -) vd. Casetti, 1986:98-111.

¹⁷⁹ Lucien Dallenbach (Dallenbach, 1977:100) fez a distinção, no campo dos estudos literários, entre dois tipos de construções em abismo (*mise en abyme*): enquanto reflexo de um acto de produção, funcionando então como embraiadoras dos efeitos de sentido

uma forma bastante típica e com uma impressionante regularidade, o cinema de Hollywood conseguiu segregar genericamente, para fora do espaço da representação, os sinais reveladores de um mecanismo produtivo que faz do representado o produto de uma série de operações técnicas de enunciação; e se não os conseguiu omitir, nem cancelar (por uma impossibilidade material evidente), conseguiu, no entanto, contê-los (Heath, 1976:97), mantendo-os a uma prudente e reservada distância da esfera do representado, isentando a cena fílmica da sua materialidade, e produzindo-a, portanto, como ilusão do real.

directamente associados ao texto (retardando-os ou antecipando-os), enquanto presentificação dos agentes dessa mesma produção, apresentando-os como tal, e integrando-os no próprio enunciado. A lógica destas figuras de abismo implica, portanto, uma alteração na moldura temporal do enunciado e a desconstrução dos efeitos de ficção que lhe estão associados. Na sequência de Dallenbach, Simon retoma a figura da *mise en abyme*, para a centrar na representação das próprias condições de: 1. produção do cinema em geral ou 2. do filme em particular. Haveria assim que distinguir entre o filme do filme (figura típica de Hollywood, onde aquilo que nos é dado ver na espec(ta)cularização da enunciação cinematográfica diz respeito a todos os filmes em geral) e o filme no filme (em que o que se reflecte, no interior do enunciado fílmico, são as suas próprias e exclusivas condições de produção; casos, por exemplo, de *O Homem à câmara* ou *8 1/2*).

2. Entremeio teórico

De uma definição de dispositivo ao conceito de plano

2.1 *Programação do dispositivo*

Uma importante conjuntura contribuiu para circunscrever e esclarecer alguns dos pontos fulcrais que marcam ainda o debate moderno sobre a técnica, no quadro da teoria do cinema. Refiro-me ao contexto criado, no início da década de setenta, por uma longa série de artigos publicados nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, e cuja preocupação epistemológica central passou pela constituição de um programa materialista de interrogação da história do cinema e, em particular, pela explicitação dos seus efeitos ideológicos. Apoiando-se numa importante tradição da história das práticas estéticas - do conceito de forma simbólica, de Cassirer, passando pela expressão desse conceito nos trabalhos de Panofsky sobre a perspectiva, até ao contributo decisivo dos estudos de Francastel sobre as relações entre a história da representação e as modalidades, também elas históricas, de constituição do visível - os principais protagonistas deste debate (numa primeira fase, Jean-Louis Comolli, nos *Cahiers*, Marcelin Pleyne e Jean-Louis Baudry na

Cinéthique e, pouco mais tarde, Jean-Pierre Oudart, Pascal Bonitzer e Serge Daney, ainda nos *Cahiers du Cinéma*) operaram um deslocamento significativo em relação aos parâmetros tradicionais de concepção e interpretação do papel da técnica, recusando-lhe, nomeadamente, o estatuto de uma neutralidade indiferente, sobredeterminada pelos progressos "naturais" de uma história da ciência. No eixo desta abordagem, à qual se reconhece a novidade de um outro contorno epistemológico e filosófico, encontra-se um conceito mediador de grande importância estratégica, que não só permitiu pensar o objecto técnico em função de uma positividade material e maquina, de limites arqueologicamente definidos, como sobretudo possibilitou a sua explicitação e o seu enquadramento genealógico, enquanto produto de uma racionalidade que, simultaneamente, o transcende e realiza. Esse outro conceito "materialista" tomou a designação de dispositivo¹⁸⁰ - termo introduzido, pela primeira vez, por Jean Louis Baudry (Baudry, 1975) - enquanto

¹⁸⁰ Ainda recentemente, Jan Copjec sublinhava o facto de ser em torno da noção de dispositivo e não a partir do famoso corte semiológico, que a teoria do cinema reelaborou um novo quadro epistémico: "Foi através do conceito de dispositivo - instituição económica, técnica, ideológica do cinema - que se efectuou o corte entre a teoria actual do cinema e o seu passado. Este corte implicou que se passasse a considerar a representação cinematográfica como um discurso social entre outros que contribuía para a construção da realidade e da realidade do sujeito como espectador, e não como o reflexo nítido ou deformado de uma realidade anterior e exterior" (Copjec, 1989:31).

a racionalidade tomava o nome, o perfil e a acção histórica da ideologia.

Técnica e ideologia - título, aliás, da série de artigos que Jean-Louis Comolli escreveu para os *Cahiers du Cinéma* - serão os dois pólos determinantes e estruturantes da discussão da natureza não-indiferente (e volto aqui a utilizar um termo importante do vocabulário eisensteiniano) do dispositivo cinematográfico: "Contra os discursos tecnicistas, é preciso questionar a ideologia das técnicas (e dos técnicos). Contra as histórias anedóticas da invenção do cinema, é preciso começar uma história estrutural do nascimento da codificação realista do cinema. Mas também contra as análises mecanicistas e as condenações ontológicas dessa codificação, é preciso libertar o espaço real onde a 'normalidade' codificada da representação cinematográfica pode ser jogada e não jogada, desviada ou subvertida" (Comolli, 1971-72:67).

Sem pretender esgotar a importante e, por vezes, complexa argumentação que atravessou todo este debate, importa, no entanto, fixar algumas das suas conclusões essenciais, principalmente aquelas que conseguiram, de facto, atravessar o carácter datado de uma moldura temporal fortemente marcada por um sistemático gesto de retorno da prática teórica sobre a sua produção significativa e, também,

por uma exacerbação do conceito e dos modelos de vanguarda no contexto das práticas estéticas.

Apesar das diferenças, as teses de Pleynet, Comolli e Baudry estruturam-se a partir de uma referência histórica comum, com implicações decisivas nos seus posteriores desenvolvimentos, a saber, o compromisso genealógico que liga a concepção tecnológica da câmara e das lentes cinematográficas (que metonimizam a globalidade do dispositivo) aos códigos figurativos da representação em perspectiva linear, tais como surgem definidos e codificados pelos tratados de pintura e arquitectura do Renascimento. Como se sabe, a representação perspéctica pressupõe um conjunto de operações altamente codificadas (de um ponto de vista geométrico/matemático, mas também filosófico), que tendem, geralmente (pelo menos, na sua expressão teórica¹⁸¹) a

¹⁸¹ Há uma distância assinalável entre a concepção teórica/geométrica da perspectiva - tal como surge formulada nos múltiplos tratados de pintura e arquitectura do Renascimento como, por exemplo, no célebre *Della Pittura* (1436), de Leon Battista Alberti, primeira grande tentativa de codificação matemática da *costruzione legittima* -, e os usos que dela fizeram, efectivamente, os pintores ("A perspectiva é filha da pintura que, em retorno, a demonstra", como escreveu Damisch, a partir de Leonardo (Damisch, 1972:215 e sq.; 1987:28 e sq.)). A tradição teórica deste ultra-perspectivismo está, primordialmente, ligada à publicação, em 1927, do célebre ensaio de Panofsky - "Die Perspektive als 'Symbolische Form'" - e à noção, então e agora decisiva, do carácter simbólico do espaço perspéctico. No entanto, e como refere Arasse, os trabalhos de Panofsky e os que mais se apoiaram nessa tradição (Francastel, 1965; 1967; White, 1957) tendem a sobrevalorizar a dimensão paradigmática da perspectiva - que os tratados afirmam -, em detrimento da perspectiva (não menos teórica) dos pintores, que Panofsky chega mesmo a apelar de "incorrecta", por exemplo no caso dos Van Eyck (Panofsky, 1927:144). "Ora o sistema 'albertiano'

estabilizar um certo tipo de dispositivo capaz de representar os objectos sobre uma superfície planimétrica, de modo que essa representação seja semelhante à percepção visual que, de um certo ponto de vista, se pode ter desses mesmos objectos.

O que Pleynet e Comolli colocaram em evidência foi, portanto, esta filiação da câmara de cinema à *camera obscura* (um dispositivo, de uso generalizado a partir dos finais do Quattrocento, e que possibilitava a realização automática de uma imagem conforme às leis da perspectiva linear e monocular), incorporando assim, inevitavelmente, os mesmos princípios legítimos de construção. Como facilmente se compreenderá, esta homologia entre a perspectiva fílmica e a *perspectiva artificialis* não podia deixar de acarretar um conjunto de consequências de grande importância para o esclarecimento dos fundamentos culturais e ideológicos da tecnologia do cinema.

esteve longe de ser o único utilizado: para além do seu princípio 'monofocal centralizado' (um só ponto de vista no centro da imagem), existe o 'bifocal centralizado' (dois pontos de vista no centro da imagem, frequentemente utilizado pelo escultor Ghiberti) ou ainda o 'bifocal lateral' (dois pontos de vista no bordo da imagem: sistema apreciado, em particular, por Uccello, retomando, de Giotto, a apresentação 'obliqua' dos elementos de arquitectura" (Arasse, 1986:225). No campo da teoria do cinema, a referência à perspectiva tem que ver, sobretudo, com a possibilidade de produção e reprodução automática de campos visuais e com a homogeneidade espacial entre eles (independente do estilo). Daí que se insista na noção de dispositivo (*camera obscura*, por exemplo), fazendo abstracção da restrita aplicação que as teorias perspécticas tiveram na constituição da própria imagética do Renascimento: "*Decalcada do modelo da camera obscura, ela (a câmara) permite a construção de uma imagem análoga às projecções perspectivas elaboradas pela Renascença italiana*" (Baudry, 1970:16).

A primeira dessas consequências - decerto aquela que goza, ainda hoje, de um maior peso histórico - é a que sublinha o carácter construído da imagem cinematográfica, e a correspondente programação/codificação das suas propriedades analógicas. Longe de ser um facto "natural" ou exclusivamente científico, a analogia figurativa (a célebre impressão de realidade) entre a imagem fílmica e o real é, afinal, o produto de um modelo preciso e codificado de representação, cujas regras estão, justamente, incorporadas no apetrechamento óptico da câmara. Desnaturalizando a relação câmara/objecto, o mesmo é dizer, imagem filmada/real, Comolli e Pleynet promovem uma crítica poderosa aos princípios bazinianos de uma ontologia da imagem cinematográfica, problematizando o carácter automático da representação fílmica e desconstruindo a pregnância do óptico sobre o ideológico.

Ao incorporar na objectiva um modelo de representação do mundo, a fotografia e o cinema estão, portanto, "condenadas" a reproduzir as figuras que dão substância a esse modelo, perpetuando, de um modo acrítico, um conjunto determinante de valores sociais que Comolli e Pleynet remetem para a emergência do humanismo e da "*ideologia burguesa*"¹⁸². Esta conclusão é, em si, extremamente importante, não tanto pela

¹⁸² Conclusão que, como é sabido, se apoia numa das mais célebres metáforas de *A Ideologia Alemã*, onde Marx assimila a existência da ideologia à inversão operada sobre o real pela *camera obscura* (cfr. Damisch, 1987:9n).

sua dimensão mais imediatamente política, mas porque chama a atenção para a historicidade dos sujeitos implicados no processo cinematográfico de representação (criadores e espectadores), convertidos, pelo inconsciente tecnológico da máquina, em actores de um universo consolidado na figura do homem como a medida de todas as coisas e, também, do visível.

A imagem do cinema é, enquanto imagem perspectica, uma imagem organizada: ela não só procura copiar, matematicamente, a visão do olho humano - chegando mesmo a rectificar as "imperfeições" devidas à curvatura retiniana -, como atribui a esse olho e, portanto, ao sujeito que olha - pela coincidência geométrica entre o ponto de vista e o ponto de fuga -, um lugar privilegiado e central. Como escreveu Damisch, "*A perspectiva artificialis não imita a visão, como a pintura não imita o espaço (ao contrário do que afirmou Michel Foucault). Ela é feita para dar a ver, e só tem sentido desde que participe da ordem do visível e, enquanto tal, faça apelo ao olho*" (Damisch, 1987:55).

O termo de objectiva talvez seja então um termo pelo menos equívoco para designar o sistema óptico utilizado nas câmaras fotográficas, de cinema e televisão. Enquanto contributo a uma história materialista do cinema, as intervenções de Pleynet, Comolli e Baudry permitiram realçar a natureza arbitrária dos códigos de representação

incorporados na tecnologia básica do cinema, e os modos como essa escolha - essencialmente performativa - reproduz, afinal, as condições de exercício de um poder ideológico e cultural, baseado na constituição e interpelação do sujeito e na sua integração numa ficção geométrica que impõe ao real (com o qual se assemelha) uma rectificação ideológica.

A esta temática, que corresponde, grosseiramente, a um redimensionamento crítico da imagem moderna e do paradigma figurativo novecentista - cujo elemento arqueologicamente dominante é, sem dúvida, a fotografia - o cinema veio acrescentar um conjunto de novos problemas - que nos interessarão aqui mais de perto -, que basicamente se ligam com a representação do movimento, em primeiro lugar e, depois, com as dificuldades em articular a homogeneidade espacial criada pela natureza perspectivista da imagem e as necessidades de estruturação de um espaço narrativo baseado na montagem e, antes disso, na heterogeneidade e no valor diferencial do plano.

2.2 Plano de teoria, teoria do plano

2.2.1 Plano 1: a imagem-movimento

A questão da representação do movimento começa por ser um problema dificilmente abordável no quadro do debate teórico que temos vindo a examinar. De facto, se parece ser relativamente pacífico aceitar as afinidades entre a perspectiva quatrocentista e o sistema óptico incorporado na objectiva, e daí retirar ilações mais ou menos vibrantes, parece muito mais difícil entender a natureza ideológica da representação do movimento, sabendo como a problemática do movimento cinematográfico tem sido tendencialmente encarada enquanto substrato científico da representação cinematográfica, um ponto, portanto, teoricamente indiscutível, para um inventário ideológico dessa representação.

A questão, no entanto, sugere múltiplas inquietações; sobretudo a partir da brilhante exposição de Deleuze no primeiro capítulo de *L'image-mouvement*. O que Deleuze procura definir é a própria especificidade ontológica do movimento cinematográfico, isto é, o que nesse movimento está além e aquém da ilusão de um outro movimento, e que não pode, por isso mesmo, ser simplesmente aferido aos dados da percepção natural. Esta inquietação deleuziana pelos contornos e

implicações de um dispositivo cinematográfico, essencialmente definido pelas configurações que o movimento nele toma, tem o grande mérito de reavivar o debate ontológico que havia crispado a teoria do cinema em torno do problema do real, desde meados dos anos 50. A verdade é que ao promover as condições de exercício de uma estilística do cinema - que não se deve aqui entender como uma "derivação" mas como uma verdadeira renovação da política dos autores -, Deleuze é levado a examinar o deslocamento protocolar e essencial entre a percepção cinematográfica e a percepção natural, recuperando, nesse gesto, um importante traço (e alguma tradição) da teoria francesa e, em particular, o pensamento de um autor injustamente esquecido: Jean Epstein¹⁸³.

Em duas palavras, pode dizer-se que a principal factura da argumentação deleuziana incide sobre esta partilha de

¹⁸³ Apropriando-se do conceito de fotogenia, que havia sido introduzido por Louis Delluc (Delluc, 1920), para exprimir a qualidade intrínseca da imagem cinematográfica, esse "estado de concordância entre a matéria e a imagem", no seio de uma construção fotogenicamente coerente, Epstein defendeu que, nesse conceito (e no belo que ele representa) se exprime a prioridade de um novo movimento, ou a fotogenia como "logaritmo da mobilidade": "Descobrimos hoje a propriedade cinematográfica das coisas, uma espécie nova de emoção: a fotogenia. Certas circunstâncias que levam ao aparecimento desta fotogenia começam mesmo a ser conhecidos. Proponho uma precisão à determinação dos aspectos fotogénicos. Ainda há pouco dizia: é fotogénico todo o aspecto das coisas cujo valor moral é majorado pela representação cinegráfica. Mas agora acrescento: só os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ver o seu valor moral majorado pela reprodução cinegráfica" (Epstein, 1926:138). Dotada, assim, de um animismo primordial, a representação cinematográfica não era, prioritariamente, uma simples representação das coisas, mas a representação do movimento delas, do seu "relevo espaço-temporal" (Epstein, 1926:139).

olhares. Entre a percepção cinematográfica e a percepção natural existe um espaço de fronteiras mal definidas (daí, precisamente, o seu interesse), espaço esse aberto ao exercício de uma competência propriamente cinematográfica, pontualmente delimitada pelo território fílmico que a actualiza e organiza. Um filme não é a representação contingente e discutível de um universo real, mas a apresentação do cinema que nele se procura cumprir.

As previsíveis implicações desta perspectiva no campo da teoria e da história do cinema dispensariam, por si, grandes explicações. O que é proposto pelo modelo deleuziano é, nem mais nem menos, que uma reavaliação do objecto-cinema que passa a ser entendido (e historicamente justificado) como um sistema de conceitos relativamente individualizado pelo corpo-autor e expresso (e reconhecível como tal) pela/na fragmentação dispersiva dos seus filmes. O cinema não é assim o "facto social total" preconizado por Mauss e investigado por Metz - uma organização económica, social, cultural e ideológica, de contornos historicamente determinados - mas a qualidade de um pensamento expresso em signos propriamente cinemáticos e, por isso mesmo, determinados/revelados pela quantidade, pela qualidade e pela forma do Movimento.

Os argumentos de Deleuze situam-se, como foi já referido, do ponto de vista de uma percepção extra-fenomenológica que, seguindo os principais pressupostos

da filosofia bergsoniana e, especialmente, do modo como esta se encontra declinada em *Matière et Mémoire*, implica uma rejeição da percepção natural como um centro fenomenológico de onde todas as outras percepções (de onde toda a consciência) seriam posteriormente dedutíveis: "*Quer dizer que, para Bergson, o modelo não pode ser a percepção natural, que não possui nenhuma espécie de privilégio especial. O modelo seria antes um estado de coisas em constante mudança, uma matéria-escoamento, onde seria impossível determinar qualquer ponto de ancoramento ou centro de referência*" (Deleuze, 1983:85). A grande vantagem do modelo perceptivo posto em prática na tecnologia básica do cinema reside assim, na apreciação de Deleuze, na realização efectiva de uma percepção descentrada ou, melhor, de uma percepção em que o centro releva de um trabalho de construção. Longe, portanto, de uma analítica de inspiração semiológica, que sempre procurou a sua compreensão do cinema junto das condições de produção e reprodução de uma linguagem e da respectiva competência discursiva, Deleuze encara o dispositivo cinematográfico como uma tecnologia perceptiva, capaz de instituir e conceptualizar um tipo de subjectividade que procede da visão. A especificidade do espectáculo cinematográfico e, logo a começar, a fortuna do próprio *cinématographe Lumière*, não é dedutível de um conjunto mais ou menos ordenado de conteúdos mas, precisamente, da

organização deles, isto é, da grelha perceptiva, do olhar que os informa e sistematiza. Enquanto matriz cinemática de todas as imagens, a imagem-movimento pressupõe, portanto, essa característica verdadeiramente essencial e, passe a expressão, específica, de ser uma imagem acentrada e perpetuamente exposta à instabilidade de uma percepção que apenas reconhece na referência naturalista uma genealogia especialmente performativa que, aliás, a montagem americana tomará por modelo.

Uma ideia de cinema é, pois, inseparável de uma ideia de percepção; a própria existência da coisa cinematográfica implica sempre a existência de um olhar que a instale e justifique, de modo que nenhum objecto cinematográfico pode ser compreendido inteiramente fora das condições de percepção que o singularizam como objecto e como cinema. A primeira e principal contribuição de Deleuze à teoria do cinema reside neste esforço em inscrever a história do cinema na historicidade de um olhar não-fenomenológico, e em elucidar o funcionamento tecnológico do seu dispositivo como um modo de desnaturalizar (dépayser) a percepção, propondo-lhe um outro ancoramento topológico, uma outra perspicácia e competência e, finalmente, um diferente horizonte perceptivo¹⁸⁴.

¹⁸⁴ O que permite ao cinema, como diz Benjamin, uma representação mecânica do lapsus freudiano, um aprofundamento da a-percepção: "Há cinquenta anos, ninguém prestaria atenção a um lapso qualquer no meio de uma conversa. Tratado como anomalia, era impossível prever que esse lapso pudesse abrir, de uma só vez, profundas perspectivas sobre uma conversa que, até ele, parecia ter-se desenrolado de um

Os reflexos deste modelo sobre a história, a crítica e, provavelmente, sobre a própria prática do cinema - já que aqui está em causa o regime de saberes técnicos que suportam a estrutura do sistema - justificam uma maior insistência nas suas implicações tipológicas e nos recortes que operam no património fílmico legitimado pela história tradicional do cinema.

A este respeito, Deleuze torna explícito, logo no início de *L'image-mouvement*, um programa de trabalho prioritariamente orientado para o problema da classificação: *"Este estudo não é uma história do cinema; é uma taxinomia, um ensaio de classificação das imagens e dos signos"* (Deleuze, 1983:7). De facto, as várias secções do livro vão nomeando, construindo e demonstrando os vários aspectos que modelam cinematograficamente a imagem-movimento, em torno de três regimes distintos: o da percepção, o da acção e o da afecção, aos quais correspondem três imagens igualmente diferentes: a imagem-percepção, a imagem-acção e a imagem-afecção. Ora o que possibilita esta distinção são, justamente, as modalidades de reflexão do universo na imagem, na medida em que, como refere Deleuze, citando, para o caso, modo normal. Mas, depois de *A Psicopatologia da vida quotidiana*, as coisas mudaram muito. Ao mesmo tempo que as isolava, o método de Freud permitiu a análise de realidades que, até aí, estavam perdidas e dissolvidas na corrente do percebido. Ao aumentar o mundo dos objectos a que prestamos atenção, tanto na ordem visual como na ordem auditiva, o cinema aprofundou a a-percepção" (Benjamin, 1936:115).

Bergson, "Cada imagem é apenas um caminho por onde passam, em todos os sentidos, as modificações que se propagam na imensidão do universo" (Deleuze, 1983:86). Imagem entre as imagens, a imagem do cinema é, também ela, um lugar de passagem da percepção, um ponto de acção e reacção nesse plano de imanência que Deleuze define como o "agenciamento maquínico das imagens-movimento" (Deleuze, 1983:88) ou, também, como "o conjunto infinito de todas as imagens": "(...) este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. A imagem existe, em si, neste plano. Este 'em-si' da imagem é a matéria.: não qualquer coisa que estaria escondido atrás da imagem mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento" (Deleuze, 1983:86-7).

Entre a percepção, a acção e a afecção, a diferença reporta-se a um dispositivo de focalização e enquadramento, que é suposto favorecer a produção de determinado tipo de percepções (preensões): substractiva e indeterminada, na percepção, propriamente dita, centrada, na acção e reflexiva e interior, na afecção. Sendo um filme uma combinatória destas imagens, "em que uma assume um papel dominante" (Deleuze, 1983:103), que papel atribuir então ao plano?

Na tónica deleuziana, o conceito de plano reveste-se de uma riqueza e, simultaneamente, de um rigor e complexidade desconcertantes. Em grande parte, fica isso a dever-se ao

brutal deslocamento das suas tradicionais zonas de intelegibilidade, seja no que se refere à nomenclatura técnica, responsável pela sua indeterminação¹⁸⁵, seja no que respeita a uma racionalidade de característica semiológica, que dele prescinde por o considerar, regra geral, "uma unidade de sentido não pertinente" (impertinente?)¹⁸⁶. Para Deleuze, o plano é o conceito essencial que exprime o próprio carácter dinâmico da imagem-movimento, que faz com que o

¹⁸⁵ Na "Nomenclatura Cinematográfica" que encerra os seus *Essais sur les Principes d'une philosophie du cinéma*, Cohen-Séat - tendo sido seguido, neste aspecto, por Mitry - dá do plano uma tripla (e muito confusa) definição: "É a 'tomada de vistas' contínua realizada entre o arranque e a paragem da câmara. É, em seguida, a matéria-imagem que fica desse 'plano' depois dos cortes técnicos. É, finalmente, o que resta desta matéria na montagem definitiva; o único aspecto do plano conhecido pelo espectador" (Cohen-Séat, 1946:224).

¹⁸⁶ "O plano é constituído pelo conjunto de fotogramas dentro de uma curta cena filmada de uma só vez, dando forma a um segmento unitário situado entre duas colagens. É uma unidade de construção que engloba um conjunto maior ou menor de indivíduos, de actos, de acontecimentos, uma unidade complexa, globalmente significativa, mas que não pode ser considerada, de nenhuma forma, como uma unidade de significação" (Mitry, 1987:69). A esta impertinência significativa do plano, a sensibilidade semiológica tende, normalmente, a preferir, a estabilidade sintagmática de outras unidades (como a sequência) ou a relevância de certos códigos (a montagem, por exemplo) (cfr. Metz, 1971:139-156). Apesar desta tendência geral, alguns esforços semiológicos tentaram engenhosas reabilitações do plano como, por exemplo, Worth, 1969, que, denominando-o de videma, faz a distinção entre cadema (o plano tal qual foi registado pela câmara) e edema (o plano montado), vendo nessa distinção o princípio de uma dupla articulação específica da língua cinematográfica e, sobretudo, a revolucionária distinção de Pasolini entre os cinemas, isto é, os objectos que compõem os planos, como "unidades mínimas da língua cinematográfica", e os monemas, os planos propriamente ditos, como unidades de primeira articulação (Pasolini, 1966).

movimento contido nessa imagem se transforme no movimento dela, isto é, que os movimentos que lhe são internos se projectem numa construção, numa totalidade conceptual e eidética.

O plano age, para Deleuze, *"como uma consciência"*. Ele é o verdadeiro operador da estratégia cinematográfica, enquanto põe em relação as partes com o todo e este com as partes; é no plano, e pelo plano, que o cinema se assume como um acto da imaginação e do pensamento, tanto pela definição das formas como pela determinação da *durée*. O plano anuncia/denuncia a possibilidade de planear ou planificar e, de algum modo, para Deleuze, a essência do cinema cumpre-se nessa necessidade de previsão que o plano exige e, ao mesmo tempo, possibilita. Como se estabelece então esta teia relacional em que o plano funciona como um mediador ou "ventilador"? Escreve Deleuze: *"O découpage é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no interior do sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto. Mas, como vimos, o movimento diz também respeito a um todo, que difere, naturalmente, do conjunto. O todo é o que muda, é o aberto ou a durée. O movimento exprime então uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma durée ou uma articulação de durée. Assim, o movimento tem duas faces, tão inseparáveis como o direito e o avesso, a frente e o verso: ele relaciona as partes e afecta o*

todo" (Deleuze, 1983:32), para acrescentar mais tarde, "o plano, qualquer que ele seja, tem dois pólos: em relação aos conjuntos no espaço, nos quais introduz modificações relativas entre elementos ou subconjuntos; em relação a um todo, de que exprime uma mudança absoluta na durée"(Deleuze, 1983:33).

O destino mediador e móvel do plano tem pois que ver com esta capacidade de pôr em relação a dimensão relativa e absoluta da matéria. O plano é proporção, mas uma proporção genuinamente cinematográfica, em que os dados relativos do espaço se convertem numa expectativa absoluta do tempo. A consciência do plano é, por seu lado, uma verdadeira consciência perceptiva, o que desde logo nos remete para uma certa especificidade ontológica do cinema que lhe advém, justamente, do modo como toma consciência, isto é, da forma como conhece e reconhece os objectos sobre os quais se reflecte.

O plano da consciência cinematográfica exerce-se, topologicamente, pela consciência do plano: ele é a mediação necessária entre a composição (enquadramento) das partes e dos conjuntos isolados e a montagem ou construção do todo. Ficam assim ultrapassadas as conhecidas aporias semiológicas e técnicas, cujo maior defeito foi terem caminhado, exactamente, a contra-corrente da natureza do plano de cinema, procurando fixá-lo na compreensão e na competência do

instante. Ora, para Deleuze, o plano é devir; é através dele (e não apenas por seu intermédio) que a parte devém parte de um todo, porque o que o que o gera e faz existir é movimento, um duplo movimento: o que agita os fragmentos interiores que o compõem¹⁸⁷, e o que neles já pensa a relação entre as unidades que cada um deles define, e que é já outra coisa e o prenúncio de outra ordem: a dimensão do Aberto, a outra vertente (não-fotogénica, mas mental) do movimento cinematográfico: *"Operando assim um corte móvel do movimento, o plano não se limita a exprimir a durée de um todo que muda, não parando de fazer variar os corpos, as partes, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. É porque o movimento faz variar, por fraccionamento, os elementos do conjunto com denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto, que ele se relaciona também com um todo fundamentalmente aberto, cuja especificidade é de 'se fazer' constantemente ou de mudar, de durar"* (Deleuze, 1983:38).

Vê-se aqui bem como a intelegibilidade do cinema não é. para Deleuze, uma intelegibilidade óptica, mas perceptiva. O rigor deste modelo, a sua extrema justeza, não tem pois que ver com a geometria e a performatividade técnica (óptica e linguística) dos dispositivos, mas com a possibilidade de conceber o movimento como categoria própria e específica de

¹⁸⁷ Que são passíveis de identificação com os cinemas de Pasolini, que anteriormente definimos.

relação, isto é, de imaginário. É precisamente este distanciamento em relação a um perspectivismo de base que permite a Deleuze situar as novas condições de compreensão do objecto cinematográfico a partir da acção de dois outros princípios essenciais: a mobilidade e a multiplicidade. A autonomia do movimento cinematográfico, garantida pela mobilidade da câmara, e a diluição das fronteiras estéticas do plano, pela fluidez do *raccord* e a acção dos procedimentos de montagem, instituíram assim, na história do olhar moderno, um novo tipo de objecto (o plano de cinema ou, se quisermos, da imagem de cinema) e, igualmente, um novo tipo de percepção. O conceito e a unidade do plano de cinema (a imagem-movimento) é pois inseparável da realização de um horizonte perceptivo em ruptura com os limites da armadura perspectica. É precisamente isto que se deduz de uma outra passagem central das teses de abertura de *L'image-mouvement*:

"(...) a noção de plano pode ter uma unidade e uma extensão suficientes se se lhe der o seu pleno sentido projectivo, perspectivo ou temporal. Com efeito, uma unidade é sempre a unidade de um acto que compreende, enquanto tal, uma multiplicidade de elementos passivos ou activos. Os planos, enquanto determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade variará em função da multiplicidade que ela contém, sendo,

porém, a unidade correlativa dessa multiplicidade" (Deleuze, 1983:41). Ao deslocar a compreensão do plano da perspectiva para a percepção, Deleuze confere-lhe um novo valor ontológico - que em grande parte passa pela mobilidade -, ao mesmo tempo que atribui à visão, e não ao rigor geométrico da óptica, o lugar de decisão dos mecanismos da comunicação cinematográfica.

2.2.2 Plano 2: a imagem total

Eisenstein (do visível ao visual)

Apesar de constituir uma preocupação essencial do trabalho teórico e prático de Eisenstein, a verdade é que a teoria eisensteiniana do plano cinematográfico, encarada como tal, surge em formulações tardias e dispersas, particularmente em dois textos: o famoso "Dickens, Griffith e o filme hoje", publicado em 1944, e posteriormente (postumamente) incluído no volume *Film Form* e no artigo "Em Grande Plano", publicado no primeiro número de 1945 da revista *Isskustvo Kino*, cuja publicação havia sido interrompida pela guerra¹⁸⁶.

Tomando por referência o texto de 1944, parece provável que este confronto tardio com a noção de plano tenha sido sugestivamente (obrigatoriamente) deduzido de um olhar sobre os processos de segmentação e montagem no cinema americano, já que a intenção óbvia de "Dickens, Griffith e o filme hoje" é colocar o cinema americano, isto é, o cinema que tomou de herança o cinema griffithiano (como este tomara por modelo a narrativa de Dickens) em relação com as formas do filme soviético.

Ora para Eisenstein as diferenças entre ambos os cinemas não só são relevantes mas também significativas, pois o teatro das formas revela, sob a relativa e superficial dispersão dos conteúdos, universos conceptuais distintos e, em alguns pontos decisivos, contrapostos. Para Eisenstein, é claro que as opções maiores de Griffith - e, especialmente, as que resultam da montagem paralela - são determinadas por uma visão dúplice (ambígua) da sociedade e limitadas pela matriz narrativa que a funda e justifica historicamente. No entanto, o que importa realçar é que esta perspectiva sobre a lógica e a história do cinema americano implica uma inferência metodológica de um enorme alcance e que dá um outro sentido - bem mais complexo e completo - à natureza do plano como algo que escapa aos simples limites e exigências de um projecto narrativo mais ou menos elaborado, para se

¹⁰⁸ E posteriormente incluído no volume *Au-delà des étoiles*.

inscrever e subscrever uma história e uma problemática da visão, entendida esta no seu sentido mais lato, quer dizer, como o que está para além dos condicionalismos ópticos mais "objectivos": "Deixemos Dickens e toda a tradição - até aos Gregos e Shakespeare - lembrar-nos que tanto Griffith como o nosso cinema não têm a sua origem apenas em Edison e nos seus colegas inventores, baseando-se, antes, num passado cultural enorme; cada parte desse passado, no seu próprio momento da história universal, tendeu para a grande arte do cinema. Deixemos pois que esse passado seja a resposta a essas pessoas irreflectidas que demonstraram a sua arrogância em relação à literatura, que contribuiu tanto para esta arte, aparentemente sem precedentes. Esta nova arte é, primeiramente, uma arte da vista - não apenas do olho, mas da vista - abarcando este termo ambas as designações" (Eisenstein, 1944:233).

É assinalável a importância deste parágrafo, principalmente pelo modo como, através dele, Eisenstein traça uma dissociação genealógica fundamental (e fundadora) entre as séries óptica/maquínica e cultural do dispositivo cinematográfico, o que autoriza a separação entre a invenção instrumental e técnica do cinematógrafo e a criação e maturação do cinema como arte do movimento e das dimensões, isto é, como arte e experiência da visão. É justamente esta falha metodológica do paradigma técnico que autoriza

Eisenstein a certificar a noção de plano no quadro de uma opção ideológica de fundo e, em certo sentido, como a forma dessa ideologia¹⁸⁹.

Bem entendido, esta hipótese de constituição do plano como objecto central de uma teoria do cinema pressupõe a relativização dos factores imediatamente técnicos que possibilitam a sua realização prática. Enquanto unidade de montagem, o plano não representa o fechamento discursivo do cinema em torno de um determinado projecto narrativo mas, justamente, e ao contrário, a possibilidade de aceder ao cinema como prática de um imaginário formal e como modo específico de pensar. O que Eisenstein critica ao cinema americano não é a excelência da emotividade griffithiana nem a qualidade intrínseca do seu cinema, nos parâmetros - regra geral, mais conservadores - da produção americana; é a submissão do plano à ordem de uma natureza indiferente e indiferenciada, e a sua determinação geométrica e escalar pela necessidade de confirmar e conformar os dados da percepção visual, o que ele próprio chama, utilizando, para isso, a metáfora da chaleira dickensiana em *The Cricket on*

¹⁸⁹ "Para nós, a acumulação quantitativa não era suficiente; pensámos e encontramos na justaposição mais do que isso - um salto qualitativo; um salto para além dos limites e das possibilidades do palco - um salto para além dos limites da situação; um salto para o campo da montagem-imagem (montage image), da montagem-compreensão (montage understanding). A montagem surgiu-nos como o meio privilegiado de revelar uma concepção ideológica" (Eisenstein, 1944:239).

the Earth¹⁹⁰, a life-like. Na crítica avassaladora a *Intolerance* - em boa parte centrada na utilização recursiva da metáfora do tempo, no célebre plano do berço - escreve: "A razão para este falhanço era de natureza completamente diferente, particularmente pela incapacidade de Griffith em compreender que a área da escrita imagética ou metafórica se situa na esfera da montagem por justaposição (montage juxtaposition), e não na esfera da montagem de fragmentos representacionais (representational montage pieces). (Daí resultou o uso desafortunado do plano refrão (de *Intolerance*): Lillian Gish a embalar um berço. Griffith procurou traduzir estas estrofes de Walt Whitman, "... endlessly rocks the cradle, Uniter of there and thereafter", não pela estrutura, não através da harmónica recorrência da expressividade da montagem, mas por uma imagem isolada. O resultado é que o berço não tem forma de ser abstraído como imagem de um renascimento interminável, permanecendo, inevitavelmente e simplesmente, um berço igual a tantos outros, tornando-se, portanto, para o espectador, um objecto desconcertante, incompreensível e injustificado" (Eisenstein,

¹⁹⁰ " 'E tudo começou na chaleira...' Dickens abriu assim o seu The Cricket on the Earth. 'Tudo começou na chaleira...' Nada podia estar mais longe dos filmes! Comboios, cowboys, perseguições... E The Cricket on the Earth? 'Tudo começou na chaleira!'. Por mais estranho que pareça, também os filmes fervem nesta chaleira. Foi daqui, de Dickens, da novela Vitoriana, que brotaram os primeiros rebentos da estética do filme Americano, para sempre ligada ao nome de David Wark Griffith" (Eisenstein, 1944:145).

1944:241), concluindo depois, pela incapacidade do cinema americano se abstrair das formas do real, em ordem a instituir a sua própria visão (conceptual, intelectual) do mundo: "E é isso que é Intolerance - um drama de comparações, e não uma imagem unificada, poderosa e geral. O mesmo defeito de sempre: uma dificuldade para abstrair o fenómeno, sem o que ele não pode expandir-se para além da simples representação. Desta forma, não era possível resolver nenhum empreendimento 'supra-representacional' ou 'expressivo' (metafórico)" (Eisenstein, 1944:243)¹⁹¹.

Este confronto com o problema da representação assumiu um papel determinante no pensamento de Eisenstein, encontrando, à esquerda e à direita, soluções diferentes, em períodos igualmente distintos. No texto sobre Griffith, a questão toma, no entanto, uma dimensão especialmente concreta, em parte porque o que aqui está em causa é a demarcação conceptual de uma prática efectiva (e maioritária)

¹⁹¹ Nas suas lições no VGIK, na faculdade de realização onde é professor desde 17 de Janeiro de 1937, Eisenstein retoma estas questões, a propósito das possíveis "soluções americanas de montagem" na adaptação de um fragmento de *O Consul Negro* de Vinogradov: "É interessante notar que Griffith, que utilizou pela primeira vez, há vinte anos, a montagem paralela, não levou esta técnica ao limite das suas possibilidades. Apenas via o entrecruzamento dos temas, submetidos em última instância ao argumento, e não se apercebia das suas imensas possibilidades de mise en scène. Vejam por exemplo o seu filme Orphans of the Storm, que ele filmou em 1923, um ano apenas antes de A Greve. Se repararem nas cenas de multidão desse filme, verão que elas são completamente caóticas, que não possibilitam nenhum enriquecimento do tema" (Eisenstein, Nijny, 1957:118).

do cinema, em parte, também, porque as experiências de *Alexandre Nevsky* e *Ivan, o Terrível* tinham criado um contexto bastante favorável à demonstração de algumas teses - nomeadamente as que se ligam ao problema da montagem orgânica, da organicidade - que, até aí, e mau grado o seu evidente brilhantismo teórico, tinham permanecido relativamente obscuras.

À coerência do real como paradigma da representação, Eisenstein contrapõe a conturbada geometria de uma composição manipuladora e mental, atravessada pela dimensão desagregadora do plano em relação à realidade e pela sua dimensão unificadora em direcção à imagem. Em lugar de se restringir a um trabalho de transposição, confirmação e, como veremos ainda, de telescopia do real, o plano devém, nesta nova topografia, a possibilidade de elevar e expandir os elementos do real, transformando-os em peças de uma arquitectura propriamente fantástica¹⁹², pressionada por razões e critérios de uma outra natureza e, principalmente, de uma diferente dimensão. Como na cena das *balalaikas* de *Outubro* (expressamente citada, aliás, pelo próprio Eisenstein (Eisenstein, 1944:245)), a montagem paralela cede o lugar a um princípio moderno¹⁹³ de diversidade e justaposição, cujo

¹⁹² Entendendo aqui essa dimensão do fantástico, no mesmo sentido de Carasco, isto é, como uma ruptura de sentido, com o "dever-fazer sentido" (Carasco, 1979:52).

¹⁹³ "Nós, a nossa época - fundamentalmente ideal e intelectual - não podemos perceber o conteúdo de um plano sem, antes de tudo o

modelo não é, ao contrário do cinema americano, o da produção de um real mas o da produção e representação da integridade e unidade da ideia: "Para nós, a montagem tornou-se um meio de conseguir uma unidade superior - um meio de atingir a incorporação orgânica de uma única concepção ideológica, abarcando todos os elementos, factos, detalhes do trabalho fílmico" (Eisenstein, 1944:254).

Solidário com este esforço de produção do novo, o plano assume, necessariamente, um valor ontológico radicalmente diferente do estatuto conservador que lhe é conferido, na perspectiva de Eisenstein, pela estratégia industrial do filme americano. Como na secção anterior tivemos ocasião de referir, é em torno da figura do grande plano - cuja integração narrativa e escópica passa por ser a segunda das grandes inovações de Griffith, depois da montagem paralela - que melhor se espelha este diferendo estético e conceptual. Para Eisenstein, recorde-se, o grande plano americano revela, na sua designação técnica - *close-up* -, o princípio mesmo dessa designação: ao contrário do que acontece no grande plano, tal como entendido pela montagem soviética, isto é, como plano grande, em que a escala se liga, directamente, ao valor das coisas, no *close-up* a variação no tamanho das

resto, ter percebido a sua natureza ideológica e encontrar, na justaposição dos planos, um novo arranjo e um novo elemento qualitativo, uma nova imagem, uma nova compreensão" (Eisenstein, 1944:245).

coisas deriva, essencialmente, de uma maior ou menor proximidade da câmara e do ponto de vista: "*Among Americans the term is attached to viewpoint. Among us - to the value of what is seen*" (Eisenstein, 1944:237-8).

Com uma clareza sugestiva, torna-se visível o significado e alcance da contraposição eisensteiniana, não tanto em relação ao grande plano em si, como já foi explorado por Bonitzer (Bonitzer, 1982), mas em relação ao próprio conceito de plano, entendido em todas as suas dimensões. Para Eisenstein, a prática do plano - como, outrora, a prática do fragmento - é indissociável de uma prática da descontinuidade e estruturalmente oposta à instituição do *raccord* como ligação narrativa. Não há porém nenhum *gauchisme* ou gratuidade neste gesto de recusa em relação aos usos e ao conceito clássico de plano - que deve ser entendido como algo que emerge de uma prática, e que é ininteligível fora dessa prática. Para Eisenstein, a descontinuidade do plano é uma exigência colocada pelo seu próprio valor ontológico e analítico; porque, enfim, o plano não é a simples imagem de uma Coisa (ou um aspecto dela), mas é já a própria Coisa; sendo que, para Eisenstein, o modo de ser da coisa cinematográfica é definido por três itens fundamentais: pela sua grandeza ou dimensão, pela sua *durée* e, por fim, pela possibilidade de se relacionar (ou atrair) com outras coisas, com vista à construção de uma ideia, cuja expressão passa

pela realização de uma imagem unitária, global e comunicativa; num processo em que a montagem revela, antes de mais, os limites e o sentido de uma "concepção ideológica" (Eisenstein, 1944:235): "A principal coisa continua a ser entender a montagem não como um simples meio de produção de efeitos mas, sobretudo, como uma forma de falar, uma forma de comunicar ideias, de as comunicar através de uma linguagem filmica especial, através de uma forma especial de discurso fílmico" (Eisenstein, 1944:245).

A cena clássica - subordinada à coerência da cenografia e da acção - transforma-se aqui em fenómeno, isto é, numa amálgama de matérias que o plano tem por função dissecar analiticamente, afectando, desse modo, o real, por um pensamento que se exprime, conjunturalmente, através da geometria. Assim, o que separa o grande plano americano do plano grande soviético, é também o que distingue o olhar da visão (Eisenstein, 1944:233). O plano grande (ou *grosso*) de Eisenstein é um objecto (uma percepção) que se instala independentemente de quaisquer condições de subjectividade; ele existe e torna-se, por assim dizer, compreensível e indispensável em função da série em que se inscreve e em relação à qual impõe uma diferença qualitativa (os famosos "saltos"), uma descontinuidade essencial, a passagem de uma dimensão para outra ou, o que é o mesmo, de um valor para outro. Quer dizer, portanto, que o plano soviético procede de

uma ordem da visão, de uma integração intelectual e singularizada do olhar, enquanto o *découpage* americano procede de uma ordem do olhar, que toma, quase sempre, por referente estético e geométrico obsessivo. Ligado, genealogicamente, às óbvias qualidades ópticas da narrativa vitoriana, o cinema americano, pela mão de Griffith, isto é, através da montagem paralela e da integração do grande plano, instala uma óptica que é narrativa, por essência. Como escreve Deleuze, *"só podemos saber que uma jovem de Griffith pensa no marido, porque vemos, logo a seguir, a imagem do marido: é preciso esperar que a associação se produza"* (Deleuze, 1983:129).

Reconheça-se o muito que aqui há de manifestamente forçado e, mesmo, de pontualmente "caricatural", nesta visão crítica do cinema griffithiano, cujas virtualidades estão muito para além dos limites perspécticos desta circularidade narrativa em que Eisenstein o fecha. Deleuze mostra, por exemplo, como o grande plano de Griffith, mesmo que sujeito às opções narrativas do *découpage* (e talvez mesmo por isso), não está desprovido de intensidade, para além da reflexividade subjectiva que lhe é imanente (Deleuze, 1983:131)¹⁹⁴; num curioso texto apresentado no célebre colóquio

¹⁹⁴ Sobre esta questão da dimensão intensiva do grande plano, Carasco contrapõe o grande plano anticipação, característico da escola americana, ao grande plano intensidade, que marca a vertigem eisensteiniana: "(...) antes, o grande plano *Dickens-Griffith*, grande plano ampliação-antecipação, abertura da história do grande plano americano / depois, 'e nós', o grande plano intensidade de

Griffith de 1986, Frank Curot teve ocasião de sublinhar - pondo em relação as formas do tratamento do espaço nos cinemas de Griffith e Renoir - o genuíno valor corporal do grande plano que, surgindo determinado por um desejo escópico, surge também afectado por um efeito redutor do campo e da visão (por um isolamento)¹⁹⁵. Bonitzer acentuou, por sua vez, a

Eisenstein, colisão de fragmentos antagonistas na sua máxima intensidade, fragmentos de uma cinematografia a vir" (Carasco, 1979:127). Uma interessante articulação entre esta natureza intensiva do grande plano e a desmontagem do conceito de realismo (temática cara a Eisenstein, como adiante veremos), pode encontrar-se em Fernand Léger: "Sabiam o que era um 'pé' antes de o terem visto viver num sapato debaixo de uma mesa e no écran? É tão emocionante como uma figura. Nunca, antes desta invenção, se tinha tido tamanha consciência da personalidade dos fragmentos" (Léger, 1931:72).

¹⁹⁵ "Pode então notar-se uma dupla função do grande plano do rosto. A ampliação do detalhe e a redução do campo produzem, é certo, uma proximidade epidérmica, sensual ('o grão da pele'), mas também uma limitação figurativa, uma simplificação das informações visuais, favorecendo o tratamento da imagem como signo. A ampliação não tem somente uma função descritiva e, digamos, fenomenológica (revelando-nos 'um pouco da vida interior dessa mulher ideal', como dizia Renoir): com base numa técnica metonímica, o grande plano corporal pode ganhar, pela sua composição, e em função do contexto fílmico, uma dimensão metafórica" (Curot, 1980:109). Já Philippe Carcassone, num texto extremamente interessante - "Les paradoxes du gros plan" -, tinha realçado esta natureza fragmentadora do grande plano: "o grande plano tende a modificar as relações entre os elementos representados; ampliando estes ou aqueles elementos, transforma as dimensões espaciais instituídas pelo plano precedente, quer dizer, contrai todo o espaço fílmico à escala do detalhe representado" (Carcassone, 1977:3). Poderíamos pois afirmar que a prática do grande plano, da sua inserção, supõe sempre uma operação de desnaturalização, de fragmentação do campo e da visão: "o grande plano, contrariamente aos seus equivalentes pictóricos (o detalhe) ou musicais (a focalização instrumental), faz desaparecer, suturando a continuidade fílmica, os significantes aos quais se refere o objecto que ele visa representar" (Carasco, 1977:4). É precisamente sobre este aspecto que é necessário entender o carácter transformador do grande plano.

diferença emocional da montagem griffithiana, o uso sensacional do grande plano e o seu deslocamento em relação a um paradigma exclusivamente centrado nas soluções a dar ao problema da linguagem¹⁹⁶.

Apesar, portanto, do reducionismo presente na argumentação crítica de Eisenstein, é impossível não reconhecer a grande importância do seu posicionamento epistémico, que tende, como vimos, a pensar o conceito de plano a partir de um paradigma da visão. É justamente no texto de 45 - o já referido "Em grande plano" -que esta base epistémica se converte num fundamento metodológico com uma expressão determinante no que poderíamos chamar de "história das ideias de cinema".

"Em grande plano" havia sido, inicialmente, projectado para ser bastante mais ambicioso do que um pequeno texto que não excede, afinal, a meia-dúzia de páginas. Em 1940, Eisenstein tivera já ocasião de se debruçar sobre o problema, como o testemunha um outro "Em grande plano", texto concebido como prefácio a uma recolha de artigos sobre a questão dos

¹⁹⁶ "Esses planos são efeito da montagem griffithiana, isto é, da introdução da diferença no ponto de vista, no campo fílmico, nos corpos, e são então menos as unidades de base de uma linguagem cinematográfica, cuja língua, como o notou Metz, não se pode encontrar (e que significado tem uma linguagem sem língua?), do que as marcas diferenciais de um sistema de escrita, de um agenciamento de signos ou sensações" (Bonitzer, 1982:25-26), e refere-se depois a Eisenstein e Kulechov: "Tinham sido, como toda a gente, subjugados pela montagem griffithiana; tinham sido, como toda a gente, agarrados pela sua utilização magistral - a um tempo analítica e violenta - do grande plano" (Bonitzer, 1982:27-28).

usos e da natureza do grande plano, e que permaneceu inédita. Sobreviveu, no entanto, o prefácio, e as diferenças entre os dois textos testemunham de uma importante clivagem ontológica do pensamento eisensteiniano, que tem, provavelmente, lugar entre os anos 40 e 45.

Enquanto o primeiro "Em grande plano" se anuncia como um texto fortemente marcado por uma componente óptico-geométrica, o segundo texto faz já uso de um outro tipo de questões, particularmente dos usos comunicacionais do cinema e, sobretudo, da relação entre o pensamento do autor e a reacção do espectador. É no primeiro texto que Eisenstein descreve a sua conhecida relação entre o gafanhoto e o elefante: *"As leis da perspectiva cinematográfica fazem com que um gafanhoto filmado em grande plano pareça, no écran, cem vezes mais terrível que uma manada de elefantes filmada em plano de conjunto"* (Eisenstein, 1940:112), escrevendo também, imediatamente a seguir, sobre as implicações verticais e teóricas deste posicionamento: *"Eis a razão porque os meus trabalhos e considerações sobre os aspectos particulares deste ou daquele fenómeno cinematográfico - visto em grande plano - pareciam, por vezes, querer englobar todo o problema do cinema, uma vez que atraíam mais a atenção do que as considerações sobre o 'cinematógrafo em conjunto', visto em plano geral, ou para falar simplesmente, de um modo superficial"* (Eisenstein, 1940:112). Em 1945, a questão do

grande plano continua a manifestar a mesma transcendência extra-cinematográfica (*"esta mesma lei pode levar-nos longe do cinema"* (Eisenstein, 1940:112)), só que agora rebatida sobre o próprio cinema. De facto, no segundo texto, Eisenstein tenta sobretudo mostrar como o conceito de grande plano não recobre apenas uma secção particular da profundidade de campo, mas implica, mentalmente, um modo de ser da visão: a percepção global do filme - que corresponderia à visão do público - é definida como uma visão em plano de conjunto; quanto à *"visão em plano médio"*, ela implica uma apreensão muito mais criteriosa e íntima das imagens - *"o homem filmado em plano médio simboliza, de algum modo, a solidariedade e a intimidade do espectador com os personagens no écran"* (Eisenstein, 1945a:264) - enquanto, finalmente, a *"visão em grande plano"* exige já uma postura verdadeiramente analítica, que não só se deve dirigir à imprensa especializada mas, genericamente, a toda a profissão. A ideia de Eisenstein é, no fundo, de uma extrema simplicidade: o verdadeiro cinema deve ser filmado em grande plano e olhado, também, em grande plano; o problema não é aqui somente o de uma correção técnica mas, muito mais provavelmente, o da realização de um sublime cinematográfico que surge enunciado na forma de uma decomposição analítica do filme em fragmentos: *"Aceitando (quando isso se justifica) certos filmes em 'plano de conjunto', apaixonando-nos por*

eles (sempre que isso é possível), como simples espectadores, 'em plano médio' - permanecemos, 'em grande plano', profissionalmente irredutíveis nas nossas exigências em relação aos diferentes componentes do filme" (Eisenstein, 1945a:269).

O exercício de qualquer juízo crítico, de qualquer competência sobre a matéria cinematográfica, procede de um ponto de vista e de uma escala, quer dizer, de uma verdadeira hierarquia das dimensões. Ao reflectir-se sobre o processo de criação fílmica, a lição de Eisenstein é de grande importância, ilustrando, de modo exemplar, as teses de Deleuze que examinámos anteriormente. Se para a arquitectura do filme, o fragmento de Eisenstein funciona como um corte com a textualidade¹⁹⁷, ao nível da teoria o conceito de plano começa por ser arrancado à passividade de uma nomenclatura técnica, baseada em critérios de proximidade e/ou grandeza, para em seguida ser desviado de uma dependência linguística que o compreende como elemento da frase fílmica e como constituinte (e garante) da sua coerência narrativa (espacial e temporal). A linguagem cede aqui o lugar à retórica, onde a competência não é redutível ao maior ou menor ajustamento

¹⁹⁷ Reforçando, nesse aspecto, a dimensão fantástica da montagem eisensteiniana; o fragmento, o plano ou as unidades de montagem funcionam como fracturas de uma linearidade textual e dramática, como pontos de bifurcação, de espaçamento e desvio em relação à coerência visual da cenografia ou à "estabilidade" do drama (sobre este assunto, em particular sobre o conflito entre as actividades do texto e da escrita no cinema e na teoria de Eisenstein e Vertov, vd. Ropars-Wuilleumier, 1981:13-73 e Grilo, 1987:148-156).

de um acto de fala, mas à eficácia e à produtividade de uma prática e de um projecto da visão.

Entre Eisenstein e Deleuze conceptualiza-se, assim, uma ideia do plano; o essencial da novidade epistemológica desta ideia assenta na desvalorização da sua carga semiológica e no reforço da sua componente sinalética. É esta que, em última instância, o permite integrar como um elemento determinante da arquitectura fílmica (entendida como um acto de concepção), como uma manifestação eloquente do estilo e, por fim, como um factor essencial das modalidades de comunicação cinematográfica (enquanto articulação entre a razão e a visão).

Muito para além dos seus efeitos práticos, directos, em suma, técnicos, esta divergência assenta num importante esforço de inscrição genealógica do plano de cinema numa história da imagem e, também, numa profunda interrogação do estatuto e da natureza da própria imagem cinematográfica e do seu papel mediador entre as urgências de uma necessidade técnica e os imperativos de uma racionalidade tecnológica; trata-se, afinal, de garantir as condições de compreensão histórica do plano de cinema - a sua inteligibilidade -, para além daquelas que possibilitam a sua realização prática imediata. Para colocar o problema de um modo radical - e julgo que, nisso, não me afasto do essencial da metodologia eisensteiniana, nem do seu posicionamento ético -, a questão

que envolve esta problematização do plano acaba, a um certo nível, por ser realmente subsidiária das questões que dizem respeito a uma ontologia da imagem, encarada esta como um objecto relativamente independente das suas condições materiais/históricas de possibilidade e/ou produção.

Para examinar suficientemente esta questão, permito-me recorrer a um trabalho recente que, no campo da história da arte, teve o grande mérito de repensar os dados fundamentais do problema; refiro-me ao livro de Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* (Didi-Huberman, 1990). A importância epistemológica desta obra resulta, principalmente, da pressão conceptual a que nela são sujeitos os axiomas e as categorias tradicionais da história da arte. Em particular, no seu 1º capítulo - "L'histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique" (Didi-Huberman, 1990:19-64) -, o autor confronta o paradigma objectivista da "história da arte" - com particular incidência no positivismo iconográfico da escola panofskyana - aos paradoxos da obra de arte, isto é, confronta a eloquência retrospectiva do discurso historicista - centrada na visibilidade dos seus objectos - à actualidade silenciosa e patológica da obra que, sobretudo, se impõe pelos mistérios ontológicos do visual, para concluir: "*A história da arte não conseguirá compreender a eficácia das imagens enquanto permanecer ligada à tirania do visível. Mas uma vez que é uma história e que tenta compreender o passado, devia tomar em*

linha de conta - ao menos no que diz respeito à arte cristã - esta longa reversão: antes da procura houve a abertura, antes da colocação, houve o lugar das imagens. Antes da obra de arte visível, houve a exigência de uma 'abertura' do mundo visível, que não produzia apenas formas, mas também furores visuais, agidos, escritos ou, mesmo cantados; não só chaves iconográficas, mas também os sintomas ou os traços de um mistério" (Didi-Huberman, 1990:64).

No centro deste confronto há, bem entendido, um outro drama, um outro silêncio e, certamente, as razões de uma outra cegueira; porque a pressuposição de uma legibilidade (legalidade) do objecto estético, ligada ou decorrente da visibilidade dos seus iconolemas, arrasta consigo uma importante consequência, a saber, o recalçamento de tudo o que na imagem não participa dessa ordem de saberes historiográficos, baseada numa paixão - ia escrever paranóia - pela descrição, e apoiada na dicibilidade da matéria significante, isto é, na eficácia e realização do seu potencial representativo.

Didi-Huberman socorre-se, no início do livro, de um exemplo particularmente "esclarecedor" dos perigos deste posicionamento historiográfico; trata-se de um fresco pintado por Fra Angelico, cerca de 1440, para a cela 3 do Convento dominicano de S. Marco. O fresco representa a cena da Anunciação, um tema profusamente divulgado em toda a pintura

renascentista italiana. Até aqui, nada de novo: como em tantos outros frescos, tábuas e telas, de Piero a Leonardo, de Fillipo Lippi a Crivelli, também aqui a Virgem se confronta com a palavra de Deus, tal como na profecia de Isaías - *"Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum"* - naquela que é, seguramente, a grande matriz dos colóquios figurativos ocidentais¹⁹⁸; também aqui a Virgem permanece ajoelhada diante do anjo, sem quase ousar olhá-lo, numa postura de recatada e votiva submissão. Ao contrário, porém, da profusão figurativa que, regra geral, caracteriza este quase *ready-made* pictórico, gerando essa variedade, tão cara e importante para Alberti - *"o que primeiramente dá volúpia à história (vollutá nella istoria) procede da abundância e variedade das coisas (copia e varieté delle cose)"* - o fresco de Angelico é voluntariamente despojado. A simplicidade votiva da *mise en scène*, a ausência de um mobiliário simbólico que balize a busca

¹⁹⁸ Marin sublinhou a forma como a Anunciação é, ao mesmo nível da Ressurreição, uma parábola exemplar sobre a Ausência e, nesse sentido mesmo, uma ficção instauradora: *"absence du corps divin, 'réel' mort ici maintenant - présence du discours de ce corps vivant, mais déjà ailleurs"*. *"Esta função essencial do irrepresentável e do indizível, na configuração do corpo eclesiástico e do seu corpus de textos e de dogmas como lugar e fonte da crença, é, nas fábulas instauradoras deste corpo e deste lugar, confiada aos misteriosos e enigmáticos encontros do Anjo figura de todas as formas e de todos os processos de passagem (transit) e da mulher figura de abertura de um espaço possível, para os impossíveis vestígios do desejo"* (Marin, 1989:127). A matriz de toda a crença religiosa e dos seus mistérios converte-se na matriz de toda a representação e de todos os mistérios (a perspectiva) do seu engendramento.

iconográfica e inscreva na normatividade da *istoria* a diversidade do estilo, lança no paradoxo a interpretação historiográfica. Rapidamente esgotada a trama do visível, por efeito desse brutal despojamento, nada parece haver para dizer sobre a Anunciação de Angelico que não tenha sido já dito (a não ser *menos* do que se disse). E, no entanto, apesar (contra) este silêncio, o fresco permanece lá, no seu lugar, quer dizer, no lugar imagético/visual da sua (traumática) diferença; porque, bem entendido, no lugar desse "recheio" ausente há, evidentemente, outra coisa, que é mais do que a simples ausência do que obviamente lá não está. Entre a Virgem e o Anjo, o espaço habitualmente preenchido pelos mais engenhosos e surpreendentes engendramentos perspécticos é aqui ocupado por uma grande mancha translúcida e esbranquiçada, por um écran onde a luz se difunde e confunde com a poalha calcárica, numa provável e quase exacta reduplicação do interior cenográfico - também ele brutalmente despojado - da própria cela.

Para Didi-Huberman, o interesse deste branco reside no modo como ele se furta a uma ordem do visível/legível ou, até, do invisível (porque lá está); a sua presença, literalmente ofuscante vem, por assim dizer, barrar qualquer hipótese de descrição, tornando-a insignificante, da mesma forma que a quase ausência de profundidade dificulta o acesso

ao interior de um espaço, já de si defendido pela sua natureza abstracta e ideal.

Servindo de ilustração eloquente aos paradoxos silenciados pela história da arte, o exemplo da Anunciação de Angelico não é, no entanto, exclusivo; será, quando muito, um exemplo maior de entre todos os que a arte alberga, e que, como eles, simplesmente se furta às necessidades de uma discursividade histórica, e à predominância dos seus critérios de classificação e atribuição. Porque, finalmente - e esta é uma sublime ironia -, este branco é também o sinal de uma discreta, mas eficaz, intemporalização da imagem, a presença de um futuro onde a experiência do olhar dos humildes dominicanos que foram habitantes da cela número 3 se há-de renovar, para lá do tempo e na escuta de uma voz interior: afinal, a verdadeira porta de acesso à intimidade e ao mistério desse branco verdadeiramente essencial¹⁹⁹.

Respondendo a esta falência metodológica, o conceito de visual funciona como alternativa às categorias do visível, do legível e do invisível, que servem de armadura morfológica

¹⁹⁹ "O branco não era, para Angelico, uma 'coloração' arbitrariamente escolhida para singularizar ou, inversamente, para neutralizar, os objectos representados nas suas obras; não era também o símbolo fixo de uma iconografia, por mais abstracta que ela fosse. Fra Angelico utilizou simplesmente a apresentação - a modalidade pictórica da sua presença no aqui do fresco - para 'incarnar' qualquer coisa do mistério irrepresentável em que toda a sua crença se projectava. Em Fra Angelico, o branco não releva de um código representativo: pelo contrário, ele abre a representação com vista a uma imagem que seria absolutamente purificada - branco vestígio, sintoma do mistério" (Didi-Huberman, 1990:33).

aos inquéritos conduzidos pela história e - porque não dizê-lo? - pela semiologia da arte. De que trata então este visual, e de que modos vem ele preencher o vazio metodológico das ciências tradicionais? Um parágrafo, funcionalmente esclarecedor - utilizando, desta feita, o exemplo do vitral gótico - responde integralmente à questão: "*A realidade visível de um vitral pode definir-se pelo tratamento específico de um tema iconográfico e pelo detalhe do seu 'estilo'; mas tudo isso só é possível de apreender através de uma operação de telescopia fotográfica, enquanto que a realidade visual desse mesmo vitral será, antes de mais, o modo segundo o qual uma matéria imageante foi concebida na Idade Média, de forma a que os homens que entravam numa catedral tivessem a sensação e a experiência de caminharem na própria luz e cor (...)*" (Didi-Huberman, 1990:40).

Estamos aqui - nesta clivagem visível/visual - muito mais perto do que à primeira vista poderia parecer de alguns dos mais importantes pressentimentos teóricos que anteriormente examinámos, em particular os que decorrem das teses eisensteinianas. Na verdade, uma boa parte do grande esforço teórico de Eisenstein passa também por uma tentativa de encontrar e definir um novo espaço de compreensão do plano, para além daquele que directamente depende da matriz técnica e narrativa que, num primeiro passo, possibilita a sua realização e, num segundo, justifica a sua integração.

Esta busca incessante de uma virtualidade (visualidade) do plano é, seguramente, uma das maiores constantes do trabalho teórico de Eisenstein, ainda que revestindo diferentes formas e assumindo posicionamentos distintos na hierarquia de prioridades que ele estabelece em cada uma das grandes fracturas que balizam o seu trajecto teórico. A questão não é nunca, paradoxalmente, uma questão central; será, antes, uma questão necessária (e não "subsidiária") para a resolução do núcleo duro da teoria eisensteiniana, predominantemente marcada pela relação entre a imagem e o todo (não o todo de que ela faz parte, mas o todo de que é a parte). Assim, o que interessa, prioritariamente, Eisenstein não é saber de que modos o plano pode resolver uma determinada articulação espaço-temporal, no seio de uma coerência narrativa; o que lhe interessa, acima de tudo, é de que modos o plano pode ou não participar na construção de uma totalidade conceptual, essa mesma totalidade que o conceito visual de imagem geral procura definir. O que interessa, portanto, Eisenstein, não é o pedaço de história (de referente) que cada plano transporta consigo, mas a ressonância imagética (a figura) que nele se espelha e que, a partir dele, se constrói. Consequência primeira: que esse trabalho se faz contra a corrente e a coerência da cena, isto é, que questiona e incomoda qualquer continuidade temporal e qualquer homogeneidade espacial. Afinal de contas, é de uma

outra coerência que aqui se trata, em suma, de um outro imaginário, de uma outra imagem. Como escreve Jacques Aumont, no termo da sua análise - aliás justa e brilhante - da utopia do cinema intelectual: "*Eisenstein detestava a ideia - não se tenha sobre isso qualquer dúvida - que o cinema estava exclusivamente votado à analogia imaginária; não quer isto dizer, no entanto, que o seu cinema intelectual visava acabar com toda a analogia e fazer do filme uma matéria que só funcionaria pelo modo da alegoria ou do 'símbolo'. O que é certo, é que ele procurava impôr novos trajectos ao imaginário, mais complexos, menos imediatos que o simples reconhecimento especular*" (Aumont, 1979:177)²⁰⁰.

A oposição ou complementariade entre o visual e o visível, tais como definidos por Didi-Huberman, encontra uma tradução provável, na tópica eisensteiniana, pela dissociação extrema entre os conceitos de imagem e representação. Neste contexto, é crucial a importância dos anos que medeiam entre 1937 e 1940, nomeadamente a grande reformulação do conceito e dos modelos de montagem e o projecto teórico de grande amplitude associado a essa "revisão", e que começa a desenhar-se a partir de 1935 (Eisenstein, 1935), com o reforço das teses em torno da ideia de cinema intelectual e uma correlativa (e relativa) desvalorização do papel

²⁰⁰ O sublinhado é meu.

estritamente técnico da montagem como "operador de ligações"²⁰¹.

Da extensa produção teórica desses anos, "Montagem, 1938" é o texto onde surge, de modo mais vincado, a dissociação entre imagem e representação, uma etapa necessária para a imaginação de um princípio de montagem verdadeiramente unificador, que componha o todo, atravessando as partes: "Que é, com efeito, a montagem assim concebida? No caso presente, os elementos já não existem como qualquer coisa de independente, mas como uma representação particular de um único tema de conjunto que a todos igualmente atravessa. A justaposição desses detalhes particulares num certo modo de montagem realça, torna perceptível o conjunto que gerou cada parte, liga-os um ao outro num todo, naquela imagem sintética em que o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão" (Eisenstein, 1938:130-131) e, logo a seguir, acrescenta: "A representação A e a representação B devem ser desenvolvidas com todos os detalhes

²⁰¹ Um dos principais fundamentos dos "excessos" anteriores, nomeadamente da montagem de atracções: "Impunha-se que nos virássemos para o elemento fundamental que determina, ao mesmo tempo, o conteúdo interno de cada sequência e a justaposição desses materiais, isto é, para o conteúdo do todo, do conjunto, daquilo que unifica. O primeiro excesso consistia em deixarmo-nos seduzir pela técnica da ligação (o método da montagem), o segundo pelos elementos a ligar (conteúdo da sequência. Era necessário que nos ocupássemos mais da natureza desse princípio unificador, desse princípio que, para cada obra, gera, na mesma medida, quer o conteúdo da sequência quer aquele que é revelado pela justaposição das sequências" (Eisenstein, 1938:129-130).

possíveis no interior do tema desenvolvido e de tal maneira rebuscados que a sua justaposição - a sua e não a de outros elementos - suscite na percepção e na afetividade do espectador a imagem mais completamente exaustiva do próprio tema" (Eisenstein, 1938:131). Sucedem-se depois as ilustrações, na maior parte extraídas da literatura e da pintura: a primeira, magnífica, é a do início do capítulo XXIV de *Ana Karenina*, quando Ana participa a Vronski que está grávida, e Tolstoi se serve do relógio para revelar a consternação do personagem - "Na varanda dos Karenine, Vronski olhou o pêndulo; estava de tal modo transtornado e embrenhado nos seus próprios pensamentos que via os ponteiros no mostrador sem poder compreender que horas eram" -; esta ruptura entre a imagem do tempo e a sua representação tem depois um contraponto numa passagem de *Bel Ami*, de Maupassant, precisamente a cena em que George Duroy espera por Susana, que lhe havia prometido fugir com ele à meia-noite²⁰² - "o que deve sair da representação das doze

²⁰² " ... Voltou a sair por volta das onze horas, errou ao acaso durante algum tempo; tomou um fiacre e mandou parar na Praça da Concórdia, ao longo das escadas do Ministério da Marinha.

"De tempos a tempos acendia um fósforo para ver as horas no seu relógio. Quando viu que se aproximava a meia-noite, a sua impaciência tornou-se febril. Instante a instante deitava a cabeça pela portinhola a observar.

"Um relógio distante deu as doze badaladas, depois um outro mais próximo, a seguir dois ao mesmo tempo e logo um último muito ao longe. Quando este acabou de soar, pensou: 'Acabou-se. Falhou. Ela não virá'. Estava, todavia, resolvido a esperar até que fosse dia. Nestes casos é preciso ser-se paciente.

Ouviu ainda dar o quarto de hora; depois a meia hora, os três

badaladas é a imagem da meia-noite, 'hora do destino', uma meia-noite plena de sentido especial" (Eisenstein, 1938:138) ; depois, finalmente, aquele que é, talvez, o mais belo dos exemplos, vai Eisenstein buscá-lo à conhecida nota de Leonardo sobre "como pintar um dilúvio", "uma extraordinária folha de montagem onde, da acumulação de detalhes e de representações particulares, ressalta aos nossos olhos uma imagem portentosa" (Eisenstein, 1938:142).

Cada um destes exemplos, a que seria possível juntar muitos outros, igualmente belos e justos²⁰³, são passos extremamente importantes que justificam, posteriormente, a complexa teorização do conceito de imagicidade. Para utilizar a definição etimológica do termo - do russo *obraznost* -, tal como a precisa François Albera, na introdução de *Cinématisme: peinture et cinéma* (Albera, 1982), recolha póstuma de textos de Eisenstein sobre as relações entre a pintura e o cinema, entende-se por imagicidade, "A imagem global que se produz na cabeça do espectador no termo de um movimento sugerido pela composição" (Albera, 1982:10). Esta precisão linguística é significativa, já que o termo de *obraznost*, sendo uma criação do próprio Eisenstein, é um verdadeiro mediador etimológico entre as noções de representação (*izobraženiè*) e imagem

quartos de hora; e todos os relógios repetiram uma hora, do mesmo modo que tinham anunciado a meia-noite".

²⁰³ Estão, neste caso, as belíssimas análises sobre as propriedades cinemáticas da representação em pintores como El Greco e Serov (Eisenstein, 1939; 1945c).

(obraz), isto é, entre a imagem icónica, fundamentalmente determinada pelas suas propriedades figurativas e analógicas, e uma imagem de natureza conceptual, eidética, determinada por propriedades gerais com um relativo nível de abstracção e, principalmente, pela gestão de um fluxo complexo de processos mentais. Ora, para Eisenstein é absolutamente claro que a comunicação cinematográfica é, sobretudo, uma experiência da imagicidade, a experiência de algo que está na fronteira entre a série de representações e a imagem global que a partir delas se torna possível construir ou (o que não é perfeitamente a mesma coisa) compôr²⁰⁴; podemos defini-la, então, como um processo de condensação das representações (Eisenstein, 1938:133 e sq.), com vista à formação de uma imagem mental, cuja natureza não é predominantemente visível, mas visual (e neste sentido preciso se pode referir a

²⁰⁴ Sobre o papel relevante que a composição desempenha na estratégia teórica de Eisenstein e, em particular, na dissociação entre representado, representação e imagem, é indispensável referir o texto de "A Natureza não-indiferente", todo ele construído como uma reflexão sobre esta problemática, no contexto das questões colocadas pela natureza orgânica da montagem: "Consideremos a necessidade de representar no ecrã a tristeza. A tristeza 'em geral' não existe. A tristeza é concreta, temática, tem portadores quando é o personagem que está triste; tem consumidores quando é representada de tal modo que torna igualmente triste o espectador. (...) Estas considerações são infantilmente evidentes, mas contêm em si os problemas mais complexos de construção de uma obra de arte, porque tocam no domínio mais vivo, mais fremente do nosso trabalho: o problema da representação e da atitude em relação ao representado. A composição é um dos meios mais eficazes para exprimir esta atitude. (...) a composição toma os elementos estruturais do fenómeno representado e cria com eles a lei orgânica de construção da obra" (Eisenstein, 1945-47:13).

montagem em Eisenstein - como, aliás, ele próprio se lhe referiu - como uma montagem audiovisual²⁰⁵).

Esta dimensão visual do cinema²⁰⁶ é, precisamente, o argumento que justifica a solidariedade entre plano e montagem, que os torna partes de um mesmo Todo, de um mesmo imaginário virtual. Enquanto "célula de montagem" (Eisenstein, 1929:27), o plano não é um fragmento de real mecânicamente representado, mas uma articulação complexa, uma montagem de "linhas" (Eisenstein, 1942:75) que, sendo o

²⁰⁵ O que tem a vantagem de discutir a natureza possível do conceito de audiovisual (como algo de fundamentalmente unitário) sem a garga política que recentemente viciou a questão. Sobre este assunto, cfr. Eisenstein, 1945b. É ainda no contexto desta montagem audiovisual que é preciso entender o essencial das posições de Eisenstein sobre o cinema sonoro, a começar pela denegação do diálogo como princípio estruturante da coluna sonora, e a acabar na defesa do monólogo interior como a base fundamental, contrapontista e dissonante, de um verdadeiro espaço sonoro. Como se lê no célebre manifesto, assinado por Eisenstein, Pudovkine e Alexandrov, em 5 de Agosto de 1928: "SÓ UM USO CONTRAPONISTA do som em relação com a montagem visual pode proporcionar um novo desenvolvimento e uma nova perfeição da montagem" (Eisenstein et al., 1928a:258). A este respeito, as artes japonesas da representação (da caligrafia à pintura e o teatro) definem um autêntico paradigma de experimentação: "A ligação mais interessante do teatro japonês é, sem qualquer dúvida, a sua ligação com o cinema sonoro, que pode e deve aprender os seus fundamentos dos japoneses - a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador comum psicológico" (Eisenstein, 1929:44). Sobre o conceito de monólogo interior e a sua importância prática e teórica vd. Eisenstein, 1932 e 1933 e, ainda, Aumont, 1979:200-202.

²⁰⁶ Que não é, bem entendido, uma qualidade específica da escola soviética, do mesmo modo que a visualidade da Anunciação não era uma questão específica da arte de Fra Angelico, mas um problema cujo interesse é ontológico, comum, portanto, a toda a pintura, de Lascaux a Cézanne.

princípio de uma verdadeira estrutura polifónica, representam também a possibilidade de o plano (e com ele o cinema) se libertar da sua gaiola em perspectiva, quer dizer, da regulação perspéctica do espaço e de um dramatismo essencialmente cenográfico, abrindo-se a uma pluralidade de outras associações²⁰⁷: "Na arte e na literatura, a criação procede do emprego simultâneo de várias perspectivas. A síntese está na ordem do dia - mostrar, simultaneamente, pontos de vista diferentes do mesmo objecto. A perspectiva antiga deu-nos uma concepção geométrica dos objectos - como podiam ser vistos por um olho ideal. A nossa perspectiva mostra-nos os objectos como nós os vemos, realmente, com ambos os olhos - às apalpadelas. Deixámos de construir o mundo visual segundo um ângulo agudo, convergindo no horizonte. Abrimos esse ângulo, puxando a representação contra nós, sobre nós, para nós..." (Eisenstein, 1942:96)²⁰⁸. Às leis da montagem horizontal - perfeitamente expressas pelo modo da montagem paralela e da sua correspondente linearidade -, Eisenstein opõe um princípio vertical de montagem, como forma estrutural de sincronizar os tons, as harmonias e os acordes que atravessam o plano como linhas de melodia ou de

²⁰⁷ O que explica, em grande parte, o fascínio que Eisenstein sente pelos seus pintores: Greco, Serov, Parmigianino, Piranesi, Delacroix, Durer, Miguel Ângelo, Leonardo, Van Gogh, os mexicanos Orozco e Rivera, onde se adivinham outros tantos gestos de ruptura com os usos exclusivamente geométricos da perspectiva.

²⁰⁸ O sublinhado é meu.

estritamente técnico da montagem como "operador de ligações"²⁰¹.

Da extensa produção teórica desses anos, "Montagem, 1938" é o texto onde surge, de modo mais vincado, a dissociação entre imagem e representação, uma etapa necessária para a imaginação de um princípio de montagem verdadeiramente unificador, que componha o todo, atravessando as partes: "Que é, com efeito, a montagem assim concebida? No caso presente, os elementos já não existem como qualquer coisa de independente, mas como uma representação particular de um único tema de conjunto que a todos igualmente atravessa. A justaposição desses detalhes particulares num certo modo de montagem realça, torna perceptível o conjunto que gerou cada parte, liga-os um ao outro num tudo, naquela imagem sintética em que o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão" (Eisenstein, 1938:130-131) e, logo a seguir, acrescenta: "A representação A e a representação B devem ser desenvolvidas com todos os detalhes

²⁰¹ Um dos principais fundamentos dos "excessos" anteriores, nomeadamente da montagem de atracções: "Impunha-se que nos virássemos para o elemento fundamental que determina, ao mesmo tempo, o conteúdo interno de cada sequência e a justaposição desses materiais, isto é, para o conteúdo do todo, do conjunto, daquilo que unifica. O primeiro excesso consistia em deixarmo-nos seduzir pela técnica da ligação (o método da montagem), o segundo pelos elementos a ligar (conteúdo da sequência. Era necessário que nos ocupássemos mais da natureza desse princípio unificador, desse princípio que, para cada obra, gera, na mesma medida, quer o conteúdo da sequência quer aquele que é revelado pela justaposição das sequências" (Eisenstein, 1938:129-130).

possíveis no interior do tema desenvolvido e de tal maneira rebuscados que a sua justaposição - a sua e não a de outros elementos - suscite na percepção e na afectividade do espectador a imagem mais completamente exaustiva do próprio tema" (Eisenstein, 1938:131). Sucedem-se depois as ilustrações, na maior parte extraídas da literatura e da pintura: a primeira, magnífica, é a do início do capítulo XXIV de *Ana Karenina*, quando Ana participa a Vronski que está grávida, e Tolstoi se serve do relógio para revelar a consternação do personagem - "Na varanda dos Karenine, Vronski olhou o pêndulo; estava de tal modo transtornado e embrenhado nos seus próprios pensamentos que via os ponteiros no mostrador sem poder compreender que horas eram" -; esta ruptura entre a imagem do tempo e a sua representação tem depois um contraponto numa passagem de *Bel Ami*, de Maupassant, precisamente a cena em que George Duroy espera por Susana, que lhe havia prometido fugir com ele à meia-noite²⁰² - "o que deve sair da representação das doze

²⁰² " ... Voltou a sair por volta das onze horas, errou ao acaso durante algum tempo; tomou um fiacre e mandou parar na Praça da Concórdia, ao longo das escadas do Ministério da Marinha.

"De tempos a tempos acendia um fósforo para ver as horas no seu relógio. Quando viu que se aproximava a meia-noite, a sua impaciência tornou-se febril. Instante a instante deitava a cabeça pela portinhola a observar.

"Um relógio distante deu as doze badaladas, depois um outro mais próximo, a seguir dois ao mesmo tempo e logo um último muito ao longe. Quando este acabou de soar, pensou: 'Acabou-se. Falhou. Ela não virá'. Estava, todavia, resolvido a esperar até que fosse dia. Nestes casos é preciso ser-se paciente.

Ouviu ainda dar o quarto de hora; depois a meia hora, os três

badaladas é a imagem da meia-noite, 'hora do destino', uma meia-noite plena de sentido especial" (Eisenstein, 1938:138) ; depois, finalmente, aquele que é, talvez, o mais belo dos exemplos, vai Eisenstein buscá-lo à conhecida nota de Leonardo sobre "como pintar um dilúvio", "*uma extraordinária folha de montagem onde, da acumulação de detalhes e de representações particulares, ressalta aos nossos olhos uma imagem portentosa*" (Eisenstein, 1938:142).

Cada um destes exemplos, a que seria possível juntar muitos outros, igualmente belos e justos²⁰³, são passos extremamente importantes que justificam, posteriormente, a complexa teorização do conceito de imagicidade. Para utilizar a definição etimológica do termo - do russo *obraznost* -, tal como a precisa François Albera, na introdução de *Cinématisme: peinture et cinéma* (Albera, 1982), recolha póstuma de textos de Eisenstein sobre as relações entre a pintura e o cinema, entende-se por imagicidade, "*A imagem global que se produz na cabeça do espectador no termo de um movimento sugerido pela composição*" (Albera, 1982:10). Esta precisão linguística é significativa, já que o termo de *obraznost*, sendo uma criação do próprio Eisenstein, é um verdadeiro mediador etimológico entre as noções de representação (*izobraženiè*) e imagem

quartos de hora; e todos os relógios repetiram uma hora, do mesmo modo que tinham anunciado a meia-noite".

²⁰³ Estão, neste caso, as belíssimas análises sobre as propriedades cinemáticas da representação em pintores como El Greco e Serov (Eisenstein, 1939; 1945c).

(*obraz*), isto é, entre a imagem icónica, fundamentalmente determinada pelas suas propriedades figurativas e analógicas, e uma imagem de natureza conceptual, eidética, determinada por propriedades gerais com um relativo nível de abstracção e, principalmente, pela gestão de um fluxo complexo de processos mentais. Ora, para Eisenstein é absolutamente claro que a comunicação cinematográfica é, sobretudo, uma experiência da imagicidade, a experiência de algo que está na fronteira entre a série de representações e a imagem global que a partir delas se torna possível construir ou (o que não é perfeitamente a mesma coisa) compôr²⁰⁴; podemos defini-la, então, como um processo de condensação das representações (Eisenstein, 1938:133 e sq.), com vista à formação de uma imagem mental, cuja natureza não é predominantemente visível, mas visual (e neste sentido preciso se pode referir a

²⁰⁴ Sobre o papel relevante que a composição desempenha na estratégia teórica de Eisenstein e, em particular, na dissociação entre representado, representação e imagem, é indispensável referir o texto de "A Natureza não-indiferente", todo ele construído como uma reflexão sobre esta problemática, no contexto das questões colocadas pela natureza orgânica da montagem: "Consideremos a necessidade de representar no écran a tristeza. A tristeza 'em geral' não existe. A tristeza é concreta, temática, tem portadores quando é o personagem que está triste; tem consumidores quando é representada de tal modo que torna igualmente triste o espectador. (...) Estas considerações são infantilmente evidentes, mas contêm em si os problemas mais complexos de construção de uma obra de arte, porque tocam no domínio mais vivo, mais fremente do nosso trabalho: o problema da representação e da atitude em relação ao representado. A composição é um dos meios mais eficazes para exprimir esta atitude. (...) a composição toma os elementos estruturais do fenómeno representado e cria com eles a lei orgânica de construção da obra" (Eisenstein, 1945-47:13).

montagem em Eisenstein - como, aliás, ele próprio se lhe referiu - como uma montagem audiovisual²⁰⁵).

Esta dimensão visual do cinema²⁰⁶ é, precisamente, o argumento que justifica a solidariedade entre plano e montagem, que os torna partes de um mesmo Todo, de um mesmo imaginário virtual. Enquanto "célula de montagem" (Eisenstein, 1929:27), o plano não é um fragmento de real mecânicamente representado, mas uma articulação complexa, uma montagem de "linhas" (Eisenstein, 1942:75) que, sendo o

²⁰⁵ O que tem a vantagem de discutir a natureza possível do conceito de audiovisual (como algo de fundamentalmente unitário) sem a ganga política que recentemente viciou a questão. Sobre este assunto, cfr. Eisenstein, 1945b. É ainda no contexto desta montagem audiovisual que é preciso entender o essencial das posições de Eisenstein sobre o cinema sonoro, a começar pela denegação do diálogo como princípio estruturante da coluna sonora, e a acabar na defesa do monólogo interior como a base fundamental, contrapontista e dissonante, de um verdadeiro espaço sonoro. Como se lê no célebre manifesto, assinado por Eisenstein, Pudovkine e Alexandrov, em 5 de Agosto de 1928: "SÓ UM USO CONTRAPONISTA do som em relação com a montagem visual pode proporcionar um novo desenvolvimento e uma nova perfeição da montagem" (Eisenstein et al., 1928a:258). A este respeito, as artes japonesas da representação (da caligrafia à pintura e o teatro) definem um autêntico paradigma de experimentação: "A ligação mais interessante do teatro japonês é, sem qualquer dúvida, a sua ligação com o cinema sonoro, que pode e deve aprender os seus fundamentos dos japoneses - a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador comum psicológico" (Eisenstein, 1929:44). Sobre o conceito de monólogo interior e a sua importância prática e teórica vd. Eisenstein, 1932 e 1933 e, ainda, Aumont, 1979:200-202.

²⁰⁶ Que não é, bem entendido, uma qualidade específica da escola soviética, do mesmo modo que a visualidade da Anunciação não era uma questão específica da arte de Fra Angelico, mas um problema cujo interesse é ontológico, comum, portanto, a toda a pintura, de Lascaux a Cézanne.

princípio de uma verdadeira estrutura polifónica, representam também a possibilidade de o plano (e com ele o cinema) se libertar da sua gaiola em perspectiva, quer dizer, da regulação perspéctica do espaço e de um dramatismo essencialmente cenográfico, abrindo-se a uma pluralidade de outras associações²⁰⁷: "Na arte e na literatura, a criação procede do emprego simultâneo de várias perspectivas. A síntese está na ordem do dia - mostrar, simultaneamente, pontos de vista diferentes do mesmo objecto. A perspectiva antiga deu-nos uma concepção geométrica dos objectos - como podiam ser vistos por um olho ideal. A nossa perspectiva mostra-nos os objectos como nós os vemos, realmente, com ambos os olhos - às apalpadelas. Deixámos de construir o mundo visual segundo um ângulo agudo, convergindo no horizonte. Abrimos esse ângulo, puxando a representação contra nós, sobre nós, para nós..." (Eisenstein, 1942:96)²⁰⁸. Às leis da montagem horizontal - perfeitamente expressas pelo modo da montagem paralela e da sua correspondente linearidade -, Eisenstein opõe um princípio vertical de montagem, como forma estrutural de sincronizar os tons, as harmonias e os acordes que atravessam o plano como linhas de melodia ou de

²⁰⁷ O que explica, em grande parte, o fascínio que Eisenstein sente pelos seus pintores: Greco, Serov, Parmigianino, Piranesi, Delacroix, Durer, Miguel Ângelo, Leonardo, Van Gogh, os mexicanos Orozco e Rivera, onde se adivinham outros tantos gestos de ruptura com os usos exclusivamente geométricos da perspectiva.

²⁰⁸ O sublinhado é meu.

força. O plano não é aqui espelho, mas uma caixa de ressonância que funciona em dois sentidos (mais uma vez se sublinha o seu papel distribuidor): se, por um lado, ecoam nele os acordes maiores da totalidade, por outro, é a partir dele - quer dizer, das suas próprias harmonias - que esses acordes emergem e consolidam. É esta "mecânica" que se pode deduzir do belo fragmento de "Synchronization of senses" - uma das secções de *The Film Sense* - dedicado à análise dos procedimentos de montagem de *A Linha Geral*: "(...) Isto conduz-nos ao tema básico e primário que está na base da sincronização interior - entre a imagem e o significado dos fragmentos. O circuito completa-se. Da mesma fórmula que une o significado do todo (seja do filme ou da sequência) e a selecção meticulosa e habilidosa dos fragmentos, emerge a imagem do tema, que é a única realmente verdadeira para com o seu conteúdo. Através desta fusão, e através da fusão da lógica temática do filme com a forma mais elevada de tratar esse tema, surge a revelação total do significado do filme" (Eisenstein, 1942:86).

Eisenstein restituiu ao plano uma dimensão que a estrutura e, principalmente, a rotina tecnológica da montagem americana tinham parcialmente descaracterizado. No entanto, o principal interesse desse "restauro" está longe de se circunscrever a uma prática específica do cinema; as suas bases assentam antes, como vimos, num fundo ontológico que

acaba por ser, realmente, o palco de confronto entre a particularidade regional de uma determinada solução de montagem e a universalidade do estilo. O plano exerce, portanto, a sua acção mediadora, em função de uma consciência: consciência das relações entre o conteúdo e a forma, da articulação entre o particular e o geral, do Todo e da parte, mas consciência, também, inevitavelmente, das relações entre o cinema e a sua história. E que o cinema se faça, portanto, em planos, que na maioria das vezes se possa planificar, é um facto da maior relevância: porque demonstra que o plano afecta a representação ou, melhor, que transforma essa representação numa estrutura eidética e mental (e também ética e política). Numa palavra, que o plano permite que o cinema se possa pensar e prever.

Fará assim sentido insistir, nos termos, por exemplo, em que o faz Pascal Bonitzer, numa "*hipoteca realista*" do cinema clássico, por contraposição a um projecto estético, vagamente anti-clássico, assente em valores como a descontinuidade e a fragmentação²⁰⁹? Ou não será antes

²⁰⁹ "(...) Estas 'mudanças absolutas de dimensão dos corpos...' supõem, efectivamente, um sujeito todo-poderoso, um mestre absoluto, para proceder a estas metamorfoses que já nada têm que ver com a realidade. Mas também supõem, correlativamente, um olho completamente liberto, em relação a essa realidade - um olho puramente intelectual, um olho que deixou de funcionar segundo a perspectiva clássica, um olho táctil ou, para melhor o dizer, 'háptico'. Todo o esforço de Eisenstein, com o grande plano e a montagem, consistiu em tentar desipotocar o cinema do realismo, e da sua famosa fatalidade narrativa" (Bonitzer, 1982:31) (o sublinhado é meu). Contra esta visão bastante redutora e simplista de todo o

necessário verificar a componente estilística (isto é, os planos e o *découpage*) dessa pretensa "representação realista do real", desarticulando-a dos seus aparentes compromissos referenciais, alargando mesmo a própria noção de referente às modalidades de regulação técnica do dispositivo? Enfim, que razões haverá - que não ideológicas - para considerar as célebres séries metafóricas de *A Linha Geral* como "mais descontínuas" que os *close-up* de Lillian Gish em *Broken Blossom* ou as formas do patético na sequência da despedida de Mélisande em *The Big Parade*, ou os *top-shots* de Berkeley ou o suspense de Hitchcock ou o humor dos Marx ou as linhas de cavalaria de Ford?

Bonitzer - ainda ele - confrontou-se com as ambiguidades desta classificação que, afinal, exacerba a célebre dicotomia de Bazin entre "*os cineastas que acreditam na realidade e os que acreditam na imagem*". A impertinência deste critério para um exame crítico da componente tecnológica do filme clássico americano é suficientemente evidente para que, fora do seu

projecto eisensteiniano é necessário afirmar que o problema essencial de Eisenstein não passa por uma hipotética e duvidosa remissão do cinema americano - e, através dele, de todo o cinema -. (como o provam aliás o *shooting script* de *An American Tragedy* - vd. Montagu, 1967 -, ou uma leitura menos apressada das motivações e da argumentação de "Dickens, Griffith and the film today"), mas sim por um desejo efectivo de debater os fundamentos ontológicos (e ideológicos) da forma, e os termos de inscrição desse debate - e da sua imperiosa necessidade - na própria história do cinema. Se há aqui qualquer resgate a fazer é o da hipoteca do pensamento de Eisenstein às necessidades de uma discurso histórico que procura rever, em cada uma das suas classificações, a confirmação dos seus próprios pressupostos.

contexto, necessite de um esclarecimento e de uma justificação. Consciente disso, Bonitzer procura dá-la, refugiando-se, no entanto, nos parâmetros de uma sociologia da cultura e num olhar "sensato" sobre o recorte do modo de vida americano: "Pode tratar-se de uma distinção especificamente francesa. Face ao cinema americano, parece muito menos pertinente: os cineastas de Hollywood que mais acreditam na imagem são também aqueles que, mesmo que nela não creiam, mais desejam fazer acreditar na realidade. A realidade toda ela convertida em imagem, e a imagem em realidade, é um sonho americano; o produto desse sonho é o hiperrealismo. Podemos considerá-lo não só como um princípio estético, um movimento artístico, um momento importante das artes plásticas contemporâneas, mas como uma ideologia que penetra em muitos aspectos da vida americana, e à qual podemos associar, no que diz respeito ao cinema, a escola americana dos efeitos especiais"(Bonitzer, 1985:11). A explicação é engenhosa, a argumentação apresenta mesmo alguns pontos incontornáveis, mas o seu quadro de referência ilude, habilmente, a questão de fundo, isto é, a discussão do carácter especificamente cinematográfico desta dificuldade em moldar o rigor da classificação à natureza, muito menos rigorosa, do objecto classificado.

Partindo de outros princípios, de uma outra epistemologia mas, também, de uma outra estética, Eisenstein

viu muito bem (lá mesmo, onde a maioria se esforça, sobretudo, por ler), a necessidade de discutir a especificidade do cinema americano no contexto dos seus (dele, Eisenstein) próprios critérios, isto é, encarando o plano - a grande (e única) invenção do cinema - como fragmento de imagem, procurando aí o seu sentido - a começar pelo seu sentido político - e furtando-se a este apartheid técnico-industrial-comercial centrado no problema semântico da narrativa, das soluções técnicas de *raccord* e da consequente alternância de pontos de vista. Para ele, afinal, um plano não é uma forma de romper com o ponto de vista - substituindo-o por outro qualquer - mas, ao contrário, e precisamente, uma forma de o manter. É curioso é observar como as opções de Edwin Porter em *The Life of an American Fireman* - que durante muito tempo se julgou ser o momento verdadeiramente inaugural das formas "americanas" de montagem - exprimem, a um inexcusável nível de agudização e experimentação, esta mesma ambiguidade, esta concorrência entre o ponto de vista da representação e o ponto de vista unificador da imagem²¹⁰, entre a continuidade do visível - da

²¹⁰ A questão diz respeito à famosa cena VII do filme. Na cópia que se conhecia até meados dos anos 70 (uma cópia Pathé, que se apurou ser, de facto, uma remontagem de 1914), a montagem desta cena sugeria, de facto, que ela teria sido originalmente pensada como um protótipo dos futuros modelos de montagem paralela e alternada. Nessa cena, Porter filma o salvamento, por um bombeiro, de uma mulher e da filha presas no interior de um edifício em chamas. Porter optou, de facto, por filmar a cena de dois pontos de vista diferentes (um no exterior, outro no interior) só que, ao contrário

acção e do drama - e a continuidade do visual - do espectáculo e do trauma da visão.

2.3 Planos americanos

Na discussão da estrutura do *découpage* e da montagem clássica americana, Pascal Bonitzer foi quem mais longe levou o jogo da extrapolação teórica, quem mais determinação demonstrou na vontade de nomear e classificar, quem mais rapidamente se abstraiu da linguagem técnica e quem, também, mais se aproximou de uma identificação tecnológica das opções de montagem e das suas implicações na determinação e

do que nos mostra a versão Pathé (onde os dois pontos de vista são cruzados, alternando o interior com o exterior), a versão depositada na Library of Congress, para efeitos de *copyright*, mantém a dissociação entre os dois pontos de vista, mostrando-nos um a seguir ao outro e duplicando a acção: "Porter deve ter visto outra coisa nos dois planos que filmou da cena do salvamento (...) Porter está, indiscutivelmente, menos fascinado pela acção do que pela acção no plano, melhor diria, do que pela acção do plano, o seu efeito, a sua visibilidade. A acção (da diégese) é simplesmente pervertida pelo jogo de uma repetição (na montagem) e de uma interposição (na filmagem). Dito de uma outra forma, a máquina do cinema não serve aqui como factor de re-composição da acção mas, justamente, como aquilo que a desmancha, a dis-loca, a dis-semina" (Grilo, 1987:109-110). (Sobre este assunto, vd. também, Gubern, 1975; Amengual, 1977; Gaudreault, 1979).

escolha dos planos. Depois de Eisenstein, isto é, depois do texto sobre Griffith que atrás examinámos e, também, da tentativa frustrada para adaptar *An American Tragedy* e *L'Or*, os textos de Bonitzer sobre o plano marcaram uma viragem metodológica importante nos modos de encarar a questão. Infelizmente, no entanto, a reflexão de Bonitzer é subjectivamente orientada por uma afirmação do lugar histórico de certas figuras e pela sua integração numa comunidade do estilo, cujo traço essencial é, sem dúvida, uma reflexão e um uso absolutamente particulares do plano. Griffith, Eisenstein e Hitchcock - tendo por pano de fundo e alteridade o plano-Lumière e as suas motivações estruturais²¹¹ - favorecem o estabelecimento de um feixe de relações, cuja riqueza teórica e metodológica deriva, sobretudo, do seu centramento em torno de uma questão precisa (e decisiva): os respectivos usos e concepções do grande plano. Ora, se é justificável afirmar - como vimos - que o grande plano sinaliza e potencia a natureza propriamente conceptual do plano - até pela sua dificuldade de integração -, demarcando, por isso, um território onde o exercício de uma competência estilística é, por assim dizer, mais visível, é problemático

²¹¹ "Em *L'Arrivée d'un train*, estão já contidos, ou quase, todos os planos do cinema. Mas estes planos têm apenas uma existência retrospectiva. Não há mise en scène, mas apenas a escolha rigorosa, genial, de um ângulo fixo da tomada de vistas" (Bonitzer, 1982:24). Sobre o mesmo assunto e sobre a presença fantasmática do grande plano no filme dos Lumière, vd. também a exaustiva análise de Philippe Dubois (Dubois, 1977).

assumi-lo como a essência do olhar clássico, quer dizer, como a modalidade de visão instituída pelo sistema óptico do *découpage* americano. Enquanto a montagem eisensteiniana tende naturalmente para o grande plano, a montagem clássica americana diverge dele, mantendo-o num estado patológico de reserva óptica, de "point-limite", de suplemento escópico de fascinação²¹²: "O sistema dos planos é aqui completamente diferente, no extremo oposto da anarquia poética, da efusão sem freio dos grandes planos eisensteinianos e, mais ainda, vertovianos. O grande plano é um fecho, um trinco de porta, o espaço está fechado, o espectador julga saber onde está, no centro do cubo cenográfico. É a visão 'em plano médio', a câmara 'à altura do homem' que impera. Pode chamar-se 'clássico' a este sistema, no sentido em que os espectadores são individualmente agarrados pelos traços identificatórios dos personagens e sugados para o interior do drama. O suspense seria assim a forma clássica do espectáculo cinematográfico" (Bonitzer, 1982:35).

Para um bom entendimento do funcionamento tecnológico do dispositivo clássico, a questão de saber o que o *découpage* americano mantém em suspense está muito longe de ser acessória. Bonitzer resolve-a admiravelmente, enumerando

²¹² E nesse mesmo sentido se pode afirmar que o *découpage* americano continua a procurar uma forma de integração do famoso grande plano de Barnes, o bandido de *The Great Train Robbery*, e de tudo o que esse plano contém (nomeadamente a experiência dele por parte dos espectadores).

esses traços de suspensão (que acabarão por justificar, aliás, a singularidade - e o sucesso popular - de um autor como Hitchcock): em primeiro lugar, o fora-de-campo - e, em particular, um "*fora-de-campo inquietante*" -; em segundo lugar, a natureza escalar desse fora-de-campo ao converter-se, pelo uso do grande plano, num espaço superficial que instabiliza a segurança de um realismo "perspéctico" baseado na profundidade (uma das razões que, precisamente, dificultam a sua integração topológica): "*Tudo se passa como se, num certo ponto - e, electivamente, nesse ponto-limite da escala de planos que é o grande plano, close-up ou insert -, toda a profundidade desse espaço imaginário agenciado no cinema pela combinação de diferentes planos e ângulos (seja pela montagem, seja pelos movimentos de câmara) desembocasse numa superfície pura. O grande plano tende a anular a profundidade de campo (quer dizer, o alinhamento dos planos segundo a perspectiva) e, com ela, o 'realismo' perspéctico; este realismo é deslocado por um declive do olhar, atraído para um ponto de consistência; de prazer, de horror ou de terror incarnado no grande plano*" (Bonitzer, 1982:37).

Dizer, no entanto, o que o *découpage* americano deixa parcialmente de fora, não chega para definir, integralmente, a sua substância; quer dizer, as modalidades de visão que nele, e por ele, se consolidam, reproduzindo um regime da

percepção que aqui convém distinguir, por todas as razões, de um puro regime da ficção e da narrativa. Não chega, portanto, para definir essa visão em plano médio, " *à altura do homem*", que os autores da Nouvelle Vague tão bem souberam identificar com a essência da estrutura clássica do *découpage*, e que Bonitzer recupera - a meu ver com inteira justiça, mas com insuficiente justificação - para a sua própria definição de plano.

Este "plano médio", que a nomenclatura europeia e, particularmente a francesa, designou pelo termo, nada inocente e nada indiferente, de plano americano, não é um plano natural. Bem pelo contrário, há no plano americano uma intencionalidade estilística bem determinada, uma vontade de ancorar o olhar a uma topografia, a um cânone espacial, a um parâmetro modulador das acções e da *mise en scène*, numa palavra, a uma substância, a sua. Um dos poucos a dar conta da importância da questão, Jean-Luc Godard escrevia, no ano inspirado de 1952, e naquele que seria um dos seus primeiros "textos de cineasta": "*Desafiaria mesmo dar, num plano geral, essa extrema perturbação, essa agitação interior, essa desordem, que o muito inexpressivo 'plano americano', por isso mesmo, consegue dar de uma forma tão forte*" (Godard, 1952b:83).

2.3.1 Genealogia

Antes de analisar mais em detalhe as implicações estilísticas do plano americano, atente-se no seu fundo genealógico, isto é, no que fez (e faz) deste plano um plano realmente americano, o que não só o torna solidário e imprescindível às múltiplas necessidades do sistema, mas também um elemento estruturante dessas mesmas necessidades, tanto de um ponto de vista meramente espacial e geométrico, como de um ponto de vista dramático - a inexpressividade fundadora de que fala Godard. Perante o plano americano estamos, na realidade, face a um elemento arqueologicamente fundamental, uma regularidade (um documento) que, de algum modo, se opõe, numa perspectiva historiográfica, à monumentalidade do grande plano.

A prática e a designação do "plan américain" (e utilizo a expressão francesa por razões que, em seguida, esclarecerei) corresponde, na sua origem, a uma descontinuidade significativa nos modelos de regulação do dispositivo e da *mise en scène* que ocorre por volta de 1909: a emergência de um tipo preciso de enquadramento que, posteriormente, se chamou de Vitagraph angle ou de American foreground, e que os franceses denominaram, com inteira justiça, de plan américain. Como refere Barry Salt, no seu

livro *Film Style and Technology* (Salt, 1983): "A forma muito particular de encenação e enquadramento empregues nos filmes da Vitagraph desde 1909 consistia em deixar os actores representar para lá de uma linha traçada perpendicularmente ao eixo da objectiva e à distância de nove pés da câmara que, por sua vez, estava colocada à altura do peito e não à altura dos olhos. (Nesta época, todas as outras companhias americanas colocavam ainda as câmaras à altura da cabeça). Os actores da Vitagraph eram também dirigidos para representarem da forma mais natural possível, interagindo uns com os outros e dando muito menos importância à câmara (podendo até voltar-lhe as costas, se isso se justificasse)" (Salt, 1983:106)²¹³.

É importante notar que, tornando regular a prática deste tipo de plano nos seus filmes, a Vitagraph rompia, simultâneamente, com várias outras regularidades e com o cânone que as tornava sistemáticas e intelegíveis:

- em primeiro lugar, com a importante linha dos "quatro metros", "*the twelve-foot line*", que até aí definia, topograficamente, a fronteira do campo e, igualmente, o espaço de *mise en scène*. Articulada às objectivas dominantes

²¹³ Bowser aceita com reservas esta exclusividade da Vitagraph, uma vez que, segundo ela, há testemunhos da presença do *American foreground* em filmes de outras companhias como, por exemplo, em *The Way of Man*, produzido pela Biograph em 1909, sobre o qual o crítico do *World*, Thomas Bedding, escreveu: "o fotógrafo colocou a câmara tão perto dos actores que se pode ver o que lhes passa pela cabeça" (cit. por Bowser, 1990:94).

na altura - 35 e 40mm -, a linha dos quatro metros implicava a produção, relativamente estandardizada, de um plano de conjunto - que funcionava, na realidade, como a reprodução do ponto de vista de uma plateia de teatro -, com as figuras humanas a ocuparem toda a altura do enquadramento (um tipo de plano que tipifica a generalidade da produção até meados da década de 1910, e que o *Film d'Art* francês ajudou a celebrar) e com uma subutilização dos primeiros planos (no sentido em que o espaço da acção se situava bastante para além do limite de foco). A nova linha dos três metros vinha problematizar as relações espaciais, definindo um primeiro plano muito mais apertado e onde, de todas as formas, uma figura humana não podia ser enquadrada a toda a altura. James Morrison, um dos actores da Vitagraph caracterizava assim a prática do *Vitagraph angle*, como um primeiro passo para a conquista "griffithiana" do *close-up*: "*Fomos os primeiros a usar a linha dos nove pés. Quando comecei, eles enquadravam a cena como no teatro: um plano muito longo com as pessoas enquadradas a toda a altura. Fomos os primeiros a trazer os actores até uma distância de nove pés da câmara. A linha dos nove pés era marcada com fita no chão; se se passasse essa linha, ficava-se fora de foco. A inovação seguinte, nos filmes, foi quando Griffith inventou o close-up. Nós pensámos na linha dos nove metros, mas não no close-up*" (cit. por Brownlow, 1968:16).

- em segundo lugar, com a natureza do próprio ângulo cinematográfico, uma vez que a redução do espaço entre a câmara e os actores obrigava, por efeito do próprio equilíbrio do plano, a um ligeiro contra-picado, de modo a manter-lhes a cabeça nos limites do enquadramento (um facto que, não só tem imensa importância técnica no que respeita à dimensão e estrutura dos décors e às soluções de iluminação, por exemplo, mas porque, sobretudo, inscreve no espaço cinematográfico propriedades radicalmente novas: uma perda relativa da profundidade e um maior *dinamismo* na interacção do primeiro e segundos planos: de descritivo, o espaço cinematográfico torna-se, verdadeiramente, relacional).

- finalmente, no que diz respeito à direcção de actores, se é verdade que a proximidade da câmara obriga, necessariamente, a um recondicionamento do jogo teatral, por via de uma maior visibilidade do primeiro plano (provavelmente a uma maior contenção técnica), essa maior proximidade implica, igualmente, uma diferença na natureza desse jogo: os actores deixam, simplesmente, de representar um conjunto de acções, para passarem a interpretar (a agirem e a reagirem) uma situação e uma relação muito menos tipificada e muito mais dependente. De forma de disposição, a *mise en scène* transforma-se numa arte da relação: da câmara com os actores e destes com o espaço, mas também dos actores entre si. A representação cinematográfica torna-se um

processo de criação cuja mobilidade depende, agora, de uma multiplicidade de factores. A este respeito, uma das alterações fundamentais no paradigma "primitivo" de representação reporta-se, justamente, à codificação da pantomina: a proximidade da câmara e a utilização, muito mais sistemática, do primeiro plano introduzem uma crescente "naturalidade" na representação e na gestualidade e uma intervenção mais singularizada e pessoal por parte do actor. A interpretação individualiza-se, portanto, por via de um maior equilíbrio entre o décor e a figura humana, o que, seguramente, ajuda a compreender a grande solidariedade histórica entre a instituição do plano americano (e mais tarde do grande plano) e a emergência do *star-system* e de um *market value* dos actores (a primeira grande *star*, Mary Pickford, é um produto absolutamente emblemático das novas formas de *découpage*). Em 1911, o realizador francês Victorin Jasset testemunhava, nestes termos, a importância vertical das inovações da Vitagraph, sugerindo uma cada vez maior separação entre as escolas americana e europeia: "*Os americanos perceberam o interesse em fazer representar os actores em primeiro plano, e assim fizeram, sacrificando o décor e o conjunto da cena, sempre que era necessário apresentar ao público os actores que, aliás, representavam de um modo mais estático. A representação rápida era-lhes*

intolerável, preferindo um estilo calmo, exageradamente calmo" (cit. por Bordwell, 1985:190).

É este conjunto de razões e, principalmente, a articulação que entre elas se pode descortinar - principalmente no seu efeito paradigmático -, que faz com que o novo *plan américain* comece por ser bastante mal aceite pela generalidade da indústria, tanto nos Estados Unidos como na Europa (a própria designação francesa de *plan américain* tem o seu quê de depreciativo). O que é curioso, no entanto, é que o final do período 1900-1910 e o início da década seguinte definem uma conjuntura particularmente inventiva no que respeita aos ângulos e posições da câmara e às modalidades de composição estética do enquadramento, como o provam as experiências da importante escola dinamarquesa e os ângulos "bizarros" (picados e contra-picados extremamente pronunciados) de filmes como *De Fire Djaevle* (1911), de Lind, Dinesen e Rosenbaum ou *Dodspringet til Hest fra Cirkuskuplen* (1912), de Schnedler-Sorensen. Apesar, no entanto, da sua extravagante visibilidade, estas audácias formais não questionavam, do mesmo modo que o faz o plano americano, os equilíbrios dramáticos do *découpage*, dissociados, pela sua extravagância, de um regime puramente especular, e integrados, pelas mesmas razões, na legitimidade espectacular de certos efeitos visuais (como a vertigem, por exemplo), quando não sublimados por uma retórica de pontos de vista.²¹⁴.

A recusa em aceitar o *ângulo Vitagraph* transcende, portanto, a simplicidade de uma motivação técnica. Na sua subtileza, a diferença mínima do plano americano - que os próprios americanos tanta relutância têm em utilizar, a começar por Griffith - implica uma alteração radical nos parâmetros e nos códigos da representação, principalmente porque este tipo de plano instala um espaço insustentável em si: um espaço médio, anónimo e desqualificado, instalado, algures, entre a clareza descritiva e enumerativa (épica) do plano geral e a expressividade nominativa (e a grandeza emocional) do grande plano.

Apesar destas intrínsecas dificuldades, o plano americano é um plano essencial ao *découpage* de Hollywood, o qual, sem a intervenção desta escala intermédia, teria grandes dificuldades em suturar polaridades tão extremadas como as do plano geral e do grande plano, mantendo intacta a natureza narrativa do espaço. Em grande parte porque dá coerência e existência física ao espaço da acção (a esse ponto em torno do qual, como diz Deleuze, a percepção se incurva), o plano americano (*medium shot* ou *medium-long shot*, na terminologia anglo-saxónica) é, de muito longe, o tipo de plano com maior ocorrência na esmagadora maioria dos *découpages* de Hollywood. Esta grandeza estatística não

²¹⁴ Sobre o ângulo expressionista vd. o trabalho fundamental de Kurtz (Kurtz, 1926) e ainda os pertinentes comentários de Rohmer à obra de Murnau (Rohmer, 1977), em particular, neste último, a importante noção de obliquidade (pp. 113-150).

encontra, porém, um correspondente estilístico ao mesmo nível. Manipulado pela montagem, sacrificado a um regime da continuidade, dir-se-ia que o plano americano acaba por se identificar, a tal ponto, com os valores e a percepção global da cena, que dificilmente encontra condições para ser apreendido na sua específica diferença de plano. O que pretendemos mostrar é que esta apetência naturalista do plano americano é uma consequência directa de um regime de montagem que procura subscrever a intelegibilidade dramática à estabilidade cenográfica e que, por isso, capitaliza, principalmente, a componente articulável do plano, em detrimento da suas articulações internas. Dito por outras palavras, e no contexto da montagem de Hollywood, o plano americano corresponde a uma certa inconsciência do sistema; passa-se por ele, por razões eminentemente funcionais e porque a sua escala é a que melhor equilibra o drama (os actores, a palavra e o gesto) e o espaço (o décor, os objectos). O grande paradoxo do plano americano deriva assim do seu comportamento performativo: definindo a visibilidade do sistema (no sentido em que a propósito dele se poderia falar de uma visão americana), acaba por ser o menos visível - o menos expressivo - dos planos (um plano propriamente visual). Quando ele acede à visibilidade, revelando na *durée*, por exemplo, a sua "*natureza não-indiferente*" é como se abrisse uma brecha (no sentido deleuziano de *fêlure*) no

realismo hipotético do *découpage*, como no plano do grande diálogo à beira do rio de *Two Rode Together*, de John Ford.

Não há portanto nenhuma razão - para além das razões que definem e são definidas pelo regime performativo do dispositivo clássico - para que o plano americano seja menos plano do que os outros, isto é, um plano cuja imagem corresponde a um esforço do estilo. As figuras que, em seguida, abordaremos, representam dois momentos particularmente transparentes desta consciência do plano (da sua natureza não-indiferente) e uma interrogação - através da *mise en scène* e da *durée* - da sua potência-imagem e o seu poder transformador. Uma demonstração clara, se quisermos, dos modos como a produção tecnológica de Hollywood foi sempre uma produção do espaço e do tempo e das suas respectivas maquinações; de nenhum modo, a representação exclusiva (e exaustiva) de um dispositivo de intrigas e/ou de um gigantesco cenário da palavra.

VIII

FIGURAS (3)

(Maneiras, Figuras, Maquinações)

"Observez le découpage d'Otto Preminger,
la paraphrase habile et précise
que ce Viennois fait de la réalité,
vous voyez tôt que l'emploi du champ-contrechamp,
que la préférence du plan moyen au plan général
marque l'envie de réduire le drame à l'immobilité du visage,
car le visage n'appartient pas seulement au corps,
il continue une idée qu'il faut saisir et rendre"

J.-L. Godard,

Défense et illustration du découpage classique, 1952

1. A Maneira de Preminger

Escreveu Serge Daney, numa das suas crónicas do jornal *Libération*, a propósito da difusão televisiva de *Laura* que: "Ver e rever Laura é perceber como, a partir de 1944, já nada era simples em Hollywood. Assistimos, em directo, ao nascimento de um maneirismo. E como é em directo, vemos nos rostos inexpressivos e no amadorismo de Gene Tierney e Dana Andrews, com que inocência eles se precipitam (e nós em seguida) num mundo de complicações inúteis, de meias-verdades e de ricochetes de luz" (Daney, 1988:82). Ora é curioso observar como esta referência ao maneirismo premingeriano funciona como uma espécie de constante no discurso crítico que, no entanto, e ao mesmo tempo, põe em evidência a natureza profunda e refinadamente clássica do seu cinema. Ainda a este respeito, Andrew Sarris escrevia na introdução a uma entrevista dada pelo cineasta em 1965: "*It is Preminger's manner, rather than his matter, wich should concern us most deeply. Otherwise, his extraordinary electicism in subject matter would make him a poor choice indeed for a career article*" (Sarris, 1971-71).

Embora sem o nomear do mesmo modo, Jacques Rivette vai, no entanto, mais longe, ao identificar este "maneirismo" com a própria essência do acto cinematográfico, uma resposta à

questão ontológica (e baziniana) do que é o cinema e do que faz de um produto - um filme - um objecto cinematográfico: "o que é o cinema, se não o jogo do actor e da actriz, do herói e do décor, da palavra e do rosto, da mão e do objecto? A nudez destes filmes, longe de prejudicar o essencial, exhibe-o até ao limite da provocação" (Rivette, 1954:45)²¹⁵. Na sua definição deste essencial (um termo brilhante que convém opôr, por todas as razões, aos equívocos e armadilhas da especificidade), Rivette é, para este debate, quem vai, de facto, mais longe e quem bate mais fundo; para ele, o cinema de Preminger não emerge de uma ideia ou de um discurso sobre a realidade (sobre a sociedade), mas de uma "ideia precisa de cinema" (Rivette, 1954:42), que assenta, principalmente, numa redução dos meios e numa amplificação do essencial, isto é, do estilo: "Dispondo de meios que evocam, por comparação com as maquinarias da Fox, os do cinema de amador, Preminger reduziu a sua arte ao essencial (...) os elementos do cinema estão aqui despojados de tudo; por oposição ao tratamento enfático, tão caro às produções de Selznick ou da Metro" (Rivette, 1954:42).

Por estas razões, faz assim sentido falar de um momento maneirista do cinema a propósito de Preminger, porque há na evidência visual do seu estilo (dessa nudez) uma vontade de reencontrar, para além de Hollywood, das suas maquinarias e

²¹⁵ Os sublinhados são meus, e os filmes a que Rivette se refere são *Angel Face* e *The Moon is Blue*.

dispositivos, uma pureza (um estado originário) da forma: "O verdadeiro problema, escreve ainda Rivette, a propósito de Angel Face, não é fazer crer numa história inacreditável mas encontrar uma verdade puramente cinematográfica para além da verosimilhança dramática ou romanesca. (...) Preminger acredita, primeiramente, na mise en scène, num complexo preciso de personagens e décors, numa rede e numa arquitectura móvel de relações, como se estivessem em suspensão no espaço²¹⁶" (Rivette, 1954:44).

O que primeiro surpreende e comove no cinema de Preminger - principalmente no cinema que está presente nos filmes da sua primeira fase americana - é, para além de uma impressionante constância do estilo, a homogeneidade de um espaço, cujas propriedades permanecem praticamente inalteráveis de filme para filme. Sarris abordou com felicidade a questão, ao escrever que o drama, em Preminger, é indissociável de uma unidade espacial que perverte a montagem, e da manutenção, dentro dos limites do enquadramento, das duas faces opostas da mesma questão (o que ressoa admiravelmente no cinema premingeriano nas cenas de tribunal, esse espaço, por excelência, da ambiguidade²¹⁷):

²¹⁶ E, juntaríamos nós, como que suspensos no tempo.

²¹⁷ De um modo perverso (mas é de perversão que aqui se trata), poder-se-ia dizer que o estilo de cada grande cineasta americano se exprime nas formas de filmar os tribunais americanos, como espaços da dissensão e do diferendo, mas também como espaços da verdade (Young Mr. Lincoln, de John Ford).

"Onde é que tudo isto nos deixa? Deixa-nos um realizador que dirigiu três obras-primas de ambiguidade e objectividade - Laura, Bonjour Tristesse e Advise and Consent -, um realizador que vê dois planos (mas num único take) em todos os problemas e saídas, como expressão estilística de um eterno conflito, não entre o bem e o mal mas entre o bem-mal de um lado e o bem-mal do outro, a representação do bem-mal em cada um de nós como estigma da própria condição humana" (Sarris, 1971:74)²¹⁸.

1.1 Laura: dramas do espaço

A questão da natureza e da necessidade dramática do espaço premingeriano é verdadeiramente crucial na discussão das particularidades (e peculiaridades) das suas opções estéticas. A este nível, todo o espaço premingeriano - toda a sua ideia de espaço - está já contido no extraordinário plano inicial de Laura²¹⁹: é um plano formidável, estranhamente

²¹⁸ O sublinhado é meu.

²¹⁹ Que Preminger considera como o seu primeiro filme: "Interrogo-o sobre as suas primeiras coisas nos estúdios austríacos; espanta-se, não se lembra de nada; à medida que as minhas questões se vão tornando mais precisas, reconhece-lhes uma parte de verdade: um ou dois filmes, exercícios simples sem qualquer importância. - Não pode dar um nome, um título? - Não, nada de interessante, esqueceu tudo; é em Laura que a sua obra começa" (Rivette, 1953:8) (o subl. é meu).

longo, em que a câmara, primeiro em *travelling* depois em panorâmica, percorre lentamente a galeria de objectos que "recheiam" o apartamento de Waldo Lydecker para enquadrar depois Mark Mcpherson, o detective encarregado de descobrir o suposto "assassino" de Laura Hunt. Pela acção concertada da câmara e da *mise en scène* (a que se vem juntar a misteriosa voz-off de Lydecker, que mais tarde iremos descobrir na banheira), Preminger dispõe e compõe neste plano inicial os elementos fundamentais do enredo²²⁰ de *Laura*: o criminoso (um duplo criminoso), o detective e o anúncio do duelo entre eles, os objectos que servirão de traço do crime e, finalmente, a Ausência essencial de Laura Hunt na história de *Laura*²²¹.

²²⁰ É preciso considerar o enredo na sua asserção mais literal (e figural), isto é, como uma rede lançada sobre os personagens e o espaço das suas relações. Nesse sentido, o personagem de Waldo Lydecker, e o seu desejo de regulação (que, mais adiante, comentaremos), pode ser tomado como um duplo do próprio Preminger, que sobrevive até aos momentos finais do filme e que, em grande medida, decide e precipita esse final.

²²¹ Gérard Legrand chamou a atenção para a intencionalidade das formas de apresentação de Lydecker e Mcpherson: "Efectuada deste modo, a triangulação, que coloca Dana Andrews (Mark Mcpherson) em situação de ser espiado e julgado por Clifton Webb (Waldo Lydecker), revela este como um coleccionador, simultâneamente exibicionista e ciumento. Por fim, a mise en scène da vitrina 'afasta-nos' do duelo entre ambos, advertindo-nos, entretanto, que ele terá por mediação a heroína por enquanto 'invisível' (=o bibelot), mas já visível (a vitrina é transparente de ambos os lados)" (Legrand, 1971:7). A vitrina a que Legrand se refere tem imensa importância. É nela, e através dela, que entrevemos os objectos da colecção de Lydecker.

O "aspecto" económico da sequência é, no entanto, visualmente contrariado pela luxúria da *mise en scène*, pela profusão de objectos - espécie de significados sem significante, belos por isso mesmo - e, principalmente, pela composição, ou seja, pela fabricação laboriosa do espaço. Dois elementos primordiais concorrem para dar substância e espécie a este espaço: a disposição, no sentido da *circonscriptione* albertiana, isto é, como arte de delinear as figuras, de as destacar em relação ao fundo e umas em relação às outras, e a escala, como forma de conter as figuras e de determinar os limites do espaço (que é, para o cinema de Preminger, o espaço da relação entre elas). E se para a disposição, Preminger se apoia nos décors e na luz (no magnífico trabalho de Joseph LaShelle que explora não só os contrastes entre o preto e o branco, a luz e a sombra, mas entre o naturalismo da acção e o artificialismo das situações), já na escala adivinha-se a solidão do cineasta, optando por planos longos, evitando (justamente) o campo-contracampo, e delimitando um espaço obsessivo de *mise en scène* (que se torna aqui um verdadeiro espaço de maîtrise) estilisticamente definido pelo plano americano²²².

²²² Esta vontade de *maîtrise*, "o fantasma de uma possibilidade de regulação absoluta do mundo", foi comentada por Jean-François Rauger, a propósito, ainda, do plano inicial de *Laura*: "a abertura do seu filme mais célebre, Laura, constitui o emblema de um tal sonho. Um longo movimento de câmara, aflorando os objectos expostos numa vitrina e abarcando o interior de uma sala luxuosa mobilada com gosto, é 'acompanhado' por uma voz-off. Esta parece guiar o próprio movimento da câmara. É ela que determina, num momento que parece ser

Ao dessolidarizar o plano americano da montagem, ao recusar utilizá-lo, simplesmente, como um elemento de articulação entre escalas, ao ficar lá, Preminger restaura-lhe a sua essência primitiva, o espanto pelo espaço que nele se inscreve e por ele se revela, e que não é, de qualquer modo, um espaço "natural" (mas apenas naturalizado pela montagem). Os longos planos americanos de *Laura* - que funcionam, já se disse, como matriz espacial de todo o cinema de Preminger - instalam um universo perturbante de equivalências e visibilidade onde a importância das coisas (dos sujeitos e dos objectos) depende, unicamente, da *mise en scène* e/ou do ponto de vista: é o olhar, portanto, que imprime uma ordem a este universo "naturalmente" indiferenciado. O espectáculo do cinema de Preminger não provém de uma narrativa, mas do processo de instalação (jurídica, emocional) dessa ordem. Como escreve Gérard Legrand, *"se ao recusar comprometer-se, Preminger parece recusar-se a julgar (porque não há pior contradição que repreendermos os que se comprometem quando nós próprios não nos comprometemos, e reciprocamente), isso não impede que ele ponha as coisas em causa ou, mais exactamente, em processo"* (Legrand, 1971:4).

o escolhido pela vontade do locutor, o que deve estar em campo (...)
O personagem de Waldo Lydecker (Clifton Webb) é a primeira dessas figuras de regulação que povoam todo o cinema de Preminger" (Rauger, 1993:88).

Se, no seu liberalismo, o espaço de Preminger nunca é um espaço contraditório (um espaço dialético, conflitual, na asserção eisensteiniana) é, no entanto, um espaço atravessado por uma multiplicidade de tensões vivas, que muitas vezes assumem a forma de uma cisão essencial: entre a natureza e o olhar, a transparência e a opacidade, a presença e a ausência, o sujeito e o seu reflexo/representação, a inocência e a culpa. E a arquitectura premingeriana é violentamente perturbante porque tudo isto possui uma visibilidade excessiva e verdadeira. Na fronteira entre a geometria e a psicologia, definindo um espaço onde ambas se anulam, o plano americano (a sua natureza americana) confere a estas tensões uma autenticidade que, de algum modo, (cor)responde ao seu ateísmo, à sua falta de fé ("textura, onde a 'psicologia', que já se disse, justamente, 'estar minada interiormente pela ideia de que a psicologia não existe', se reduz a um zigzag superficial, sobre uma trama onde se esconde outro segredo" (Legrand, 1971:7)).

O retrato pintado de Laura Hunt na parede do seu apartamento funciona, por estas razões, como uma espécie de imagem paradigmática (de "plano-emblema") da tensão essencial que agita a *mise en scène* premingeriana (e que contraria, repetimos, a suposta "naturalidade" dramática-cenográfica do plano americano). Consciente da sua função matricial (experimental), da sua dimensão emblemática, Preminger

atribuiu uma grande importância a este retrato. Entre as várias escolhas feitas por Rouben Mamoulian, que fora designado realizador do filme²²³, encontrava-se, precisamente, um retrato de Gene Tierney pintado por Azadia Newman (esposa do realizador). Preminger começou por recusar essa versão do retrato, optando por mandar pintar a óleo, directamente, uma grande ampliação de uma fotografia da actriz. Como escreveu Jacques Lourcelles, *"deste modo, o quadro, com os contornos suavizados, conservava uma aparência verdadeiramente pictórica, mantendo, no entanto, uma semelhança com os traços da actriz, que era superior à que se poderia conseguir com uma obra simplesmente pintada"* (Lourcelles, 1978:8). Ao

²²³ Laura teve uma história de produção extremamente acidentada. Começou, inicialmente, por ser produzido por Preminger (que teve a ideia de adaptação do romance homónimo de Vera Caspary) e realizado por Mamoulian; com a projecção do primeiro material filmado, Preminger (um dos poucos grandes defensores do projecto), considerou a realização de Mamoulian detestável, bem como a direcção de actores, o décor e o guarda-roupa. No termo de alguns episódios menos dignos, Zanuck despediu Mamoulian e aceitou que Laura fosse realizado por Preminger (Lourcelles, 1978). Como escreveu Daney, *"O número de pessoas simplesmente vexadas pelo projecto-Laura é impressionante. Vera Caspary, porque o seu romance havia sido destinado ao departamento B da Fox; Brian Foy, chefe do dito departamento, que tinha detestado o guião mas que tinha sido desautorizado por Zanuck; Clifton Webb, actor de teatro, a quem se pediu - suprema humilhação - que fizesse um teste; Mamoulian, escolhido para realizar o filme, mas que apenas o aceitou por um pouco de dinheiro; Dana Andrews que foi desprezado por Zanuck, no primeiro verdadeiro papel da sua carreira; a mulher de Mamoulian, que havia pintado o primeiro retrato de Laura, que foi substituído por uma grande fotografia retocada; Judith Anderson, que quis fazer uma espécie de Medeia e que foi obrigada a uma representação muito mais económica; e o próprio Zanuck, enfim, que quis impôr um final seu e que acabou por ter de renunciar"* (Daney, 1988:81).

referir-se, precisamente, a este misterioso retrato, João Bénard da Costa escreveu: "como em tantos outros filmes do imaginário de Hollywood dos anos 40, o tema da imagem fixa²²⁴ inserido na imagem em movimento tem neste filme um lugar importantíssimo. Só que aqui esse retrato - presença obsecante - não é o único vestígio visual de Gene Tierney. Sobrepe-se à sua própria aparição, sendo pelo retrato - imagem fixa - que todos (e o espectador também) se começam por apaixonar. Quando Clifton Webb acusa Dana Andrews dessa 'tara' (estar apaixonado por um retrato, por uma morta) formula não só uma acusação verdadeira, não só a sua auto acusação, como a acusação a todos os espectadores e a toda a arte da imagem" (Bénard da Costa, 1988b:2). Se estas palavras

²²⁴ E saliento o papel de relevo e fascinação que estes planos-quadro tiveram, desde sempre, no cinema americano (com precedências genealógicas nas grandes composições alegóricas de Uncle Tom's Cabin ou nos famosos fac-similes de The Birth of a Nation). Referindo o carácter dialógico do plano-quadro - que coloca em confronto, o que jamais, no cinema, se deixa de confrontar: o movimento e o fantasma terrível da imobilidade -, Pascal Bonitzer escreveu: "O problema do plano-quadro, que faz dele uma figura à parte no cinema, se se exceptuarem as tendências para a facilidade ou para o vulgar piscar de olho cultural, procede do modo como, constituindo um tempo de paragem no movimento do filme, ele resiste à integração no conjunto, no ritmo narrativo. O plano-quadro é, declaradamente, a-narrativo, e por isso pôde ser utilizado por cineastas que privilegiam a mise en scène e a plástica, em detrimento do argumento e da linha narrativa, como Godard e Pasolini. Há, no entanto, alguns casos onde ele se integra na ficção, tornando-se mesmo um elemento importante, mas de uma forma absolutamente particular e secreta" (Bonitzer, 1985:31). Laura é, precisamente, um caso modelar desta utilização extravagante do plano-quadro (definindo sempre "um outro plano", mesmo nos casos em que o enquadramento parece ser feito por qualquer outra razão).

esclarecem uma parte importante das implicações dramáticas e narrativas do retrato de Laura (retrato ímpar entre os retratos da galeria de imagens fixas de Hollywood²²⁵) não referem, no entanto, um aspecto essencial: o facto deste retrato "representar" um personagem ausente que assim fica definido - visualmente definido - pelo plano que o inscreve. Pendurado na parede da sala, o retrato de Laura é uma espécie de plano dentro do plano (plano americano dentro do plano americano): seja qual for a escala dos primeiros planos, seja qual for a acção que decorre nesse espaço, o retrato de Laura permanece imutável na dolorosa ausência do seu modelo e na indiferença às paixões dos homens que se batem pela posse dessa imagem²²⁶. Ora o essencial desta questão não se esgota no funcionamento dramático e ocasional de *Laura* - o filme. A presença "*obsecante*" - a omnipresença - da imagem de Laura (e uma imagem é, aqui, inseparável do plano que a define e lhe dá existência) pressupõe uma certa arquitectura espacial e uma complexidade (uma riqueza) na composição de um drama que é, antes de tudo, um drama visível, e que John Belton identifica - a nosso ver, justamente - com a essência do estilo de Preminger: "*Cheias de personagens ou completamente*

²²⁵ E com semelhanças mais do que evidentes com o retrato de Rebecca, em *Rebecca*, de Hitchcock, filme que, aliás, Preminger muito admirava e que possui múltiplas ligações com *Laura*, desde logo pelo assombramento necrófilo das respectivas atmosferas.

²²⁶ A começar por McPherson, que se dispõe a licitar o quadro no leilão do espólio de Laura.

vazias, as composições de Preminger possuem um tal sentido do isolamento e das preocupações interiores a cada um dos personagens, que a ambiência das cenas se torna automaticamente fragmentada. O espaço no enquadramento de Preminger é, simultâneamente, contínuo e fragmentado (...) Cada personagem, no seu infinito isolamento, torna-se uma ilha no interior do enquadramento²²⁷" (Belton, 1983:206). As razões que levam Preminger a esquivar o uso convencional de certas soluções "clássicas" de montagem e *mise en scène* como é o caso do campo-contracampo são exactamente as mesmas que o levam a optar pela desconcertante estabilidade (e a profundidade específica) do plano americano. Como o demonstra o retrato de Laura, as figuras deste cinema e desta maneira (os personagens, mas também as formas) ilustram, pelo modo como se distribuem segundo uma *mise en place* fragmentária e segregadora, a dissociação fundamental entre o que cada um (cada coisa) é, e o que é para cada um dos outros.

Imperturbável, serena e rigorosa - como Laura no seu retrato -, a *mise en scène* premingeriana constrói assim um espaço de tensões irresolúveis porque, dizendo respeito a cada um, não encontram forma - duelo, relação ou diálogo - que as resolvam completamente. Quem é Laura Hunt já nós sabemos - uma criativa de publicidade nova-iorquina, cosmopolita e sofisticada -, mas é o que ela é que o filme

²²⁷ O sublinhado é meu

não cessa de perguntar, pondo cinematograficamente em cena os olhares (e a perversão) do crítico Lydecker, do polícia McPherson, do gigolo Shelby Carpenter ("*a male beauty in distress*")... Quadro ou fotografia, viva ou morta, culpada ou inocente, Laura Hunt é o produto acabado de um universal jogo de espelhos em que somos demasiadamente apanhados pelo que vemos para perceber o que somos e demasiadamente obsecados pelo que somos para perceber o que vemos. Veja-se, sob este ponto de vista, a assombrosa e assombrada sequência que prepara o aparecimento/aparição de Laura Hunt:

McPherson regressa ao apartamento de Laura. Preminger começa por filmar o confronto directo e solitário do detective e do retrato, para depois o seguir numa lenta e longa deambulação pelas várias divisões do apartamento - a sala de jantar e o quarto -, onde McPherson se entrega a um jogo macabro e fetichista, tocando em cada objecto de Laura (primeiro as cartas, na secretária, depois as peças de *lingerie* na cómoda do quarto) com uma atenção e uma devoção que estão, visivelmente, muito para além das exigidas pela rotina de um simples inquérito policial. Enfim, vamos ficando a vê-lo e a sabê-lo, que se McPherson regressou ao apartamento de Laura não foi para confirmar ou procurar qualquer indício que lhe permita resolver o crime, mas para se enredar, ele próprio, e numa oferta voluntária, na teia

irresistível que o retrato (a aura de Laura) tece à sua volta.

É também este o momento do filme em que as opções de *découpage* de Preminger e, principalmente, a utilização sistemática do plano americano, assumem todo o seu sentido e importância. De facto, a coexistência espacial do personagem e do décor - ambos com a mesma definição, a mesma visibilidade - (que era - recorde-se - o problema "primitivo" do plano americano), possibilita a Preminger um recuo essencial em relação à subjectividade de McPherson. O que interessa Preminger não é tanto o que McPherson vê mas, precisamente, o que ele não é capaz de olhar: o modo como o seu fascínio por Laura (por ela? pela sua imagem?) o fez abandonar o lugar de observador privilegiado de um certo mundo (com chaves para entrar e sair de onde lhe apetece) para se transformar num personagem implicado na organização desse mundo e do seu devir. É por esta razão que toda a primeira parte da sequência (composta por dois planos extremamente longos, com cerca de 1 minuto e 20 segundos cada) é visualmente dominada pelo reflexo nos espelhos, espécie de molduras temporais (abissais) que, no seu conjunto, colocam McPherson ao nível de Laura: ela no quadro, ele nos espelhos (no espelho barroco do quarto, nas portas espelhadas do roupeiro, no pequeno e discreto espelho da sala).

LAURA: METAMORFOSES DO REAL NO PLANO AMERICANO (I)



VITRINAS...

LAURA: METAMORFOSES DO REAL NO PLANO AMERICANO (II)



ESPELHOS...

LAURA: METAMORFOSES DO REAL NO PLANO AMERICANO (III)



QUADROS...

Ao optar por uma escala próxima do actor, e ao insistir nela, Preminger inventa relações novas (dramaticamente novas) entre a profundidade e a superfície sem, no entanto, comprometer a coerência espacial ou a linearidade da acção (de facto, a câmara de Preminger parece ter estado sempre ali, nos lugares onde os seus personagens agem ou, simplesmente, vagueiam). Intrigado pela extrema discreção desta atitude cinematográfica (*"the beauty of Otto Preminger's work is, for many, difficult to see"*), que tão violentamente parece chocar com o rigor do seu estilo, John Belton escreveu: *"o essencial do seu trabalho assenta na subtileza do seu estilo visual, nos seus planos quase intermináveis, na fluidez dos movimentos de câmara, no seu uso do CinemaScope, na sua concepção do espaço. A câmara de Preminger descobre uma tremenda profundidade emocional em personagens aparentemente vazios e em situações que parecem destituídas de realidade ou sentimentos"*²²⁸ (Belton, 1983:205).

O logro de McPherson reproduz assim, admiravelmente, o nosso próprio logro de espectadores, siderados pelo poder de uma imagem que, não obstante a sua "naturalidade", podemos ainda certificar como imagem, quer dizer, como algo que releva de um fabrico, de uma composição, e que por isso é da ordem do artifício e da representação. Por isso, quando essa

²²⁸ O sublinhado é meu

segurança se desfaz aos nossos olhos, quando uma Laura "ressuscitada" entra no apartamento, deparando com McPherson adormecido, procuramos algo que nos mantenha a coerência da imagem (a sua natureza de imagem), uma qualquer diferença que confirme que aquela figura franzina e discreta não é a mulher do retrato ou que, finalmente, esta nova imagem mais não é que uma nova projecção artificial dos desejos (dos sonhos) de McPherson. A frase "*Mas está viva!*", única resposta possível de McPherson ao interrogatório de Laura (afinal é ela que interroga), faz-nos cair na mais brutal das realidades: a realidade de um logro, inteira e duplamente jogado por um dispositivo. A inocência de Laura equivale assim à inocência de um cinema que sempre soube que o era; e a extraordinária elaboração de cada uma das suas imagens (sempre adiantadas em relação ao débito narrativo) é, dessa inocência, a prova mais cabal, o alibi mais perfeito.

Homem de teatro, Preminger é, porém, o menos inocente dos cineastas. O essencial do seu cinema não é mais que uma interrogação sistemática, infatigável, sobre a viciosa transparência das imagens, e sobre os modos como essa "transparência" implica sempre uma dissociação do corpo e do olhar, como se sobre cada imagem pendesse uma espécie de pecado original (que, regra geral, toma forma noutro plano), uma contradição fria e minimal, que é a contradição do próprio cinema e dos processos de o fazer: "*Quando filmo,*

tenho duas coisas em vista. A primeira, é fazer um filme onde não se sinta a presença do realizador. A segunda, é filmar a cena da maneira que escolhi e de ficar por aí" (Doniol-Valcroze; Rohmer, 1961:9).

Como não lembrar aqui *Where the Sidewalk Ends*, outro filme magnífico em que Preminger explora - agora a um nível quase abstracto de precisão minimalista - esta flutuação da identidade pelas imagens que dela emanam e, *cause oblige* (porque é sempre a isso que uma imagem obriga), pelo controle da escala e do ponto de vista?

Igualmente interpretado por Dana Andrews e Gene Tierney (o que só reforça a sua gemialidade com *Laura*), o "tema" (termo caro a Preminger) de *Where the Sidewalk Ends* é o de um detective (Mark Dickson/Dana Andrews) com uma reputação de grande violência e que é ameaçado de despromoção ("de voltar a vestir o uniforme"), pelo seu chefe de esquadra. Quase por acidente (por fatalidade), mata o principal suspeito do crime que está a investigar. O seu amor pela profissão leva-o então a encobrir o crime, inventando um alibi que terá por testemunha uma vizinha do suspeito, que jura tê-lo visto vivo, já depois de Mark o ter morto (porque o polícia se faz passar por ele, escondendo o corpo e dando-lhe uma existência fictícia). Mais tarde, o seu amor pela ex-mulher do homem que matou leva-o a entregar-se, num sacrifício platónico e hedonista.

As questões essenciais de *Laura* renovam-se na estrutura rigorosa de *Where the Sidewalk Ends*: a identidade como produto da visão, da regulação do ponto de vista e da determinação da escala. O alibi de Mark Dickson é assim rigorosamente planificado, porque ajustado ao ponto de vista da velha vizinha que, do seu lugar na janela da cave, assegura ter visto o *gangster* morto por Dickson, apenas porque o detective lhe vestiu a roupa e se colocou, de costas (e mais uma vez em plano americano), no centro da seu cone perspéctico.

O que é assim a identidade, se não o preenchimento do lugar certo no momento certo, um puro efeito de *mise en scène*, como refere Cintra Ferreira²²⁹? Preminger estende esta lógica impiedosamente cartográfica a toda a cidade²³⁰, destacando os personagens contra um fundo nocturno, indiferenciado e pontilhista. E tal como em *Laura*, também

²²⁹ "Se o cinema de Preminger é um cinema de 'mise en scène' então, não há dúvida que *Sidewalk...* é o mais premingeriano dos filmes na medida em que é a 'mise en scène' duma 'mise en scène'. E nesta encenação dupla há um momento absolutamente genial quando, pela força da sua profissão, Dixon é, imprevisivelmente, forçado a repetir o trajecto e os movimentos que fizera ao abandonar o apartamento, simulando ser a vítima. Se há ironia ela advém da situação em si mesma e não de qualquer intencionalidade extra diégética" (Ferreira, 1988:2).

²³⁰ Por isso mesmo no filme é essencial a enumeração exaustiva de todos os lugares da cidade como se fossem pontos cardeais de um gigantesco teatro urbano (Central Park, Washington Heights, Polk Street...). Em *Where the Sidewalk Ends*, a cidade está para além do realismo.

aqui o uso do plano americano tem uma importância determinante: ele não só define, e mais uma vez, a escala do logro (a velha vê Dickson em plano americano), como permite a Preminger recortar o sujeito contra um fundo extremamente presente²³¹, explorando a tensão essencial entre o nome e o anonimato (sendo que a passagem de um para o outro é apenas, e sempre, uma questão de plano e, também obviamente, de luz).

1.2 Angel Face: uma tragédia americana

Depois de atravessar um apurado processo de refinação, cujos pontos principais se podem encontrar em filmes como *Fallen Angel* (1945), *Daisy Kenyon* (1946), *Whirlpool* (1949) e o já citado *Where the Sidewalk Ends* (1950), Preminger produziu e realizou em 1952, isto é, dezoito anos depois de *Laura*, o seu mais belo filme e, também, um dos mais extraordinários filmes de toda a história do cinema americano; refiro-me a *Angel Face*, "uma das grandes tragédias do cinema contemporâneo. Ou, para sermos mais justos e mais vastos, da arte, vida e morte dos anos 50 e nossos" (Bénard da Costa, 1988a:2).

²³¹ Para ser mais correcto, trata-se aqui de uma verdadeira sobreposição de superfícies e não apenas de um alinhamento em profundidade mais ou menos aleatório.

A ênfase da designação está longe de iludir a grandeza do cinema extremo que *Angel Face* exhibe. Se há filme que se tenha aproximado do extraordinário projecto americano de Eisenstein, esse filme é *Angel Face*. Como ele uma tragédia americana; como ele, também, uma exploração dessa dissociação elementar entre a forma e a matéria e dos modos como ela se projecta e experimenta no indivíduo.

Esta comparação entre *An American Tragedy* - o projecto frustrado de Eisenstein para adaptar o romance homónimo de Theodore Dreiser - e *Angel Face* é da máxima pertinência: é que independentemente das concepções ideológicas que cada filme procura sedimentar (Preminger não é, para todos os efeitos, um "Eisenstein americano"), para além mesmo de uma significativa proximidade ao nível do argumento - ambos os filmes "retratam" homicídios parcialmente involuntários, ambos exploram, por isso mesmo, as contradições internas a uma definição jurídica da culpa e da inocência - há, entre eles, uma afinidade paradigmática que se expressa na forma e, particularmente, na similaridade entre a forma do filme e a forma do seu tema: a América e as suas instituições e, muito especialmente, a maneira como o direito americano se regula e especifica pela precedência de um critério formal: "A santidade do princípio formal nos códigos de honra, moralidade, justiça, e religião é, na América, uma questão primordial e fundamental. É precisamente nisto que se baseia

o interminável jogo da advocacia nos tribunais, e os negócios elaborados entre advogados e parlamentares. A essência do que está a ser formalmente argumentado é um problema subsidiário e secundário" (Eisenstein, 1932:98).

Projecto e filme aproximam-se, assim, em dois pontos essenciais, autorizando este uma teoria feita, parcialmente, por aquele: em primeiro lugar, no modo rigoroso como promovem um encontro traumático com a essência do dispositivo jurídico e como exploram a rede de contradições e choques entre a verdade imposta por esse dispositivo e a verdade exposta na visibilidade do cinema; em segundo lugar, pela forma como fazem incidir (ou representar) o essencial destas contradições, entre a retórica da justiça e a tecnologia cinematográfica, no dilaceramento dos seus personagens que experimentam assim, nas fracturas de uma dolorosa interioridade, o desnivelamento (culpado ou inocente) imposto pelo veredicto judicial. Entre Diane Tremayne (magnífica Jean Simmons), personagem central da tragédia de *Angel Face* e Clyde Griffith, o criminoso involuntário de *An American Tragedy* existe uma solidariedade fundamental: Diane Tremayne quer expiar uma culpa que ninguém lhe reconhece, Clyde é declarado culpado de um acidente que não provocou (ainda que o tenha desejado); protagonistas, na cenografia do tribunal, de uma justiça que já se lhes não ajusta, expelidos, por isso, de um sistema viciado na utopia de uma impossível

transparência, Clyde e Diane estão para além da questão jurídica da condenação ou da absolvição, da culpa ou da inocência; o seu destino é outro, o do tormento de uma unidade perdida, de um eu fragmentado por uma maquinação tecnológica (das máquinas do cinema e da justiça e da maquinaria fatal dos respectivos crimes).

Para representar a inquietação destas interioridades atormentadas e ameaçadas, Eisenstein desenvolveu uma ideia essencial - o monólogo interior -, cujo esboço estava já presente no Manifesto sobre o sonoro de 1928, mas que se concretiza, realmente, com a experiência de *An American Tragedy*.

O que importa aqui salientar das características deste monólogo na teoria de Eisenstein é, primeiro que tudo, o seu carácter dissonante e "*contrapontual*" (características que, precisamente, o dissociam do diálogo) e o modo como o cinema de Eisenstein procura, através dele, dar vida a personagens que juntam outra dimensão ao real: não pela forma do solilóquio racional, mas pela desordem do sentimento, pela forma de uma sintaxe que quase tudo (a começar pela sua "base sensual") opõe à lógica do discurso exterior: "*O discurso interior, o curso e sequência de um pensamento impossível de formular segundo construções lógicas habituais, tem uma estrutura que lhe é própria. Esta estrutura baseia-se numa série de leis perfeitamente distintas. O que é, no entanto,*

notável - e é essa a razão porque aqui o abordo - é que as leis de construção do discurso interior parecem ser, precisamente, as leis que estão na base e nos fundamentos de toda a espécie de leis que regulam a construção, a forma e a composição de todas as obras de arte" (Eisenstein, 1935:130).

A similaridade ontológica entre a estrutura da experiência estética e as leis do monólogo interior (ambas fazendo apelo a estruturas pré-lógicas de pensamento e percepção) implica, simultâneamente, uma libertação das formas da onnipresença e do carácter referencial do diálogo e uma experiência da representação baseada numa intimidade quase física com o representado, na revelação e transmissão de um "*processus interior*" que torna homólogas, empáticas, as relações entre personagem e espectador: "*é óbvio que o tema por si só pode emocionar, independentemente da forma pela qual é apresentado. Mas trata-se aqui da maneira pela qual a arte permite realizar em si a emoção de um tema ou de um acontecimento até ao grau máximo de acção*" (Eisenstein, 1938:152n). Concebido como uma "*atração intelectual*" (Eisenstein, 1944:250; Aumont, 1979:59), o monólogo interior é a descoberta de uma natureza essencialmente cinematográfica das coisas, de uma dobra silenciosa e estruturante que liga o exterior ao interior, o aspecto ao inspecto, a acção à afecção. É pois neste sentido que se tem que entender a dimensão trágica do projecto de *An American Tragedy*: como

algo que não passa pela simples restituição/representação de um episódio que está na fronteira do *fait-divers*, mas como a representação portentosa, e a uma escala trágica e universal, de uma interioridade cindida por um combate interior e minada pelas regras (e também pela violência e os silêncios) de um processo social.

Vinte anos depois do projecto abortado de *An American Tragedy*, é esta mesma essência cinematográfica do monólogo interior que volta, de novo, a ser explorada em *Angel Face*, de Preminger. O título do filme é, aliás, esclarecedor; o drama interior da sua personagem central - a jovem Diane Tremaine - revela-se e expõe-se na face, nesse rosto de anjo vagamente inexpressivo, em permanente tensão/dissociação com um universo do qual se distancia progressiva e irremediavelmente. Como Clyde Griffith, Diane Tremaine trava uma decisiva batalha interior: entre o écran angélico da face e o demónio do temperamento, ela é uma criatura destroçada por um tremendo conflito de forças cujo delicado equilíbrio é irremediavelmente comprometido pelo acidente fatal com o pai e as culpas (nada psicanalíticas) que ele origina e organiza.

Não é, no entanto, no grande plano que Preminger procura a escala para representar a tensão emocional da sua protagonista²³². A tragédia interior de Diane representa-se em

²³² Os dois grandes planos particularmente significativos do filme (quando Diane aguarda Frank Jessep/Robert Mitchum à porta do quartel de bombeiros e quando, bem mais tarde, recupera os sentidos no hospital da prisão) não se reduzem à expressão de um mero jogo

tudo: primeiro nos objectos (automóveis e piano), depois na música, finalmente, e principalmente, no espaço. É essa a função, aliás, do grande passeio sonâmbulo e nocturno de Diane pela casa vazia, enquanto espera a chegada de Frank; sequência gêmea do percurso fetichista (e também nocturno) de Mark McPherson no apartamento de *Laura*; sequência entre as sequências, ela constrói, impiedosamente (cinematograficamente), a representação da mais terrível das solidões: uma solidão não-solitária, assombrada pelos fantasmas dos mortos e pela tragédia dos vivos. É nesta sequência fundamental (onde a silhueta frágil de Diane é confrontada com o imenso espaço esvaziado pela tragédia que ela provocou), que o cineasta produz, realmente, o seu personagem cinematográfico. Nesta deambulação completamente cinematográfica e - talvez por isso mesmo - fatal, Diane converte-se numa figura essencial do cinema de Preminger, unificando a ambiguidade/neutralidade do seu retrato exterior com a amargura heróica de uma interioridade atormentada por fantasmas invisíveis e, também, pela impossível remissão de uma culpa inconfessável e monologada. Tem pois razão Rivette, quando escreve: *"Este personagem banal - quero proclamá-lo assim -, mas ao mesmo tempo novo e surpreendente; e por que*

fisionómico, procurando antes a sua realização (de planos) numa completude transcendental em que a face se sublima num halo de luz, de efeito - etéreo, angelical - contrário ao suposto pelo desenvolvimento da ficção.

razão, se não por um mistério qualquer, que não provém do argumento? (...) um interesse muito diferente da simples intriga não pára de nos ligar aos gestos dos personagens, cuja reflexão, entretanto, prova a ausência de qualquer verdadeira profundidade" (Rivette, 1954:43).

Em termos de complexidade, *Angel Face* está, portanto, um ponto acima de *Laura*, no sentido em que já não existe aqui a segurança de um ordenamento geométrico que, de algum modo, funcionava no primeiro filme, como uma propriedade específica do espaço (Laura Hunt era, realmente, a proprietária do espaço do seu apartamento). Em *Angel Face*, o espaço não é uma cartografia, mas um espaço de perdição, indissociável das criaturas que o habitam e do destino delas, e cujo último referente é, por isso mesmo, a morte (anunciada e denunciada pela ameaça permanente do abismo, nos contrafortes da casa).

Esta harmonia entre o corpo e o vazio/abismo havia já tido importantes precedências no cinema americano. O próprio Preminger, aliás, teria ocasião de testemunhar a grande admiração que sentia por *Rebecca*, o primeiro filme que Hitchcock dirigiu para Selznick, e em cuja construção havia, igualmente, este mesmo desejo de subjectivação do espaço, convertendo-o num lugar de memória (mas também de terror e *suspense*), a partir da interioridade dos personagens, dos seus medos e expectativas. Em *Angel Face*, a prioridade dada por Preminger à *mise en scène* e a uma profundidade espacial

que é, como diz Rivette, o primeiro indicador "de uma verdade puramente cinematográfica" (Rivette, 1954:44), visageifica o espaço, transformando-o numa projecção, num prolongamento natural do rosto: "o passeio nocturno da heroína entre os traços do passado, semelhante ao de Dana Andrews entre os despojos de Laura, eis aqui, preto no branco, a tentação-tipo do medíocre; mas, muito mais do que o autor desta ideia, Preminger é quem inventa o percurso despedaçado de Jean Simmons, a sua atitude encolhida no sofá; o que podia ser simples ou fácil é salvaguardado por uma grande ausência de compaixão, pela dureza e a lucidez do olhar ou, se calhar, deixou simplesmente de haver um tema ou tratamento, facilidade ou achado, mas apenas a presença nua, e de uma dilacerante evidência, de um cinema sensível ao coração" (Rivette, 1954:44).

A grandeza de *Angel Face* provém, portanto, de uma *mise en scène* capaz de unificar - não pela geometria, mas pelo sentimento - espaço e personagens; o seu mundo é uma totalidade naturalmente dividida, mas cujas divisões só são possíveis de apreender através das formas de um cinema "sensível ao coração". Entre o tribunal que inocenta Diane com base numa análise mecânica do crime²³³ e o cinema que

²³³ Num dispositivo em tudo semelhante ao que inculpa Clyde Griffith pela morte da namorada, e que se baseia numa análise retrospectiva, minuciosa, e mecânica do "acidente", e um exame pericial de todos os gestos no interior do barco (este fragmento de *An American Tragedy* é particularmente conseguido na versão que Sternberg filmou para a Paramount).

revela a sua culpa num espaço unificado pela *mise en scène* e por uma visibilidade total, paradigmática, exprime-se o antagonismo entre duas modalidades da visão: obcecada pelo exame em plano geral da facticidade do detalhe mecânico (os componentes do motor do carro), a "justiça" é incapaz de dar conta da essência criminosa de Diane (seria uma mulher capaz de armadilhar tão bem um automóvel?) e não tem outro remédio senão absolvê-la e a Frank, caindo no logro retórico do advogado de defesa (e na "verdade" hipócrita desse dispositivo); ao mesmo tempo, a insistência de Preminger num enquadramento (num plano americano) suficientemente aberto revela, precisamente, uma outra natureza das coisas - uma natureza cinematográfica -, em que o mundo - sem deixar de ser o que é - se expõe, no entanto, através de uma ambivalência essencial e onde os sentimentos e os afectos impregnam o vazio, carregando-o de sentido e de uma assustadora cumplicidade.

Se este filme é um dos mais espantosos olhares sobre a duplicidade da existência humana e sobre a projecção dessa duplicidade no seio da sociedade e das instituições americanas (actualizando e, em vários sentidos, sublimando, as propostas mais caras ao projecto americano de Eisenstein) deve-o também ao modo como Preminger - o mais justo dos cineastas - estende as implicações dessa natureza dúplice aos próprios fundamentos estruturais da obra, dissociando a

continuidade narrativa (incarnada na modesta relação de Frank Jessep com Mary, a sua legítima namorada) de uma continuidade dramática e tormentosa, centrada no personagem de Diane, para depois as unificar, poderosamente, num final sublime que será, também, a perdição de ambos. É assim que a geometria clássica da casa (um anónimo décor de Hollywood) se converte no teatro da afectividade explosiva de Diane (maravilhosamente pontuada, como em *Laura*, pela omnipresença obsecante do mesmo tema musical), que a beleza panorâmica do declive, sobre o qual a mansão é construída, se metamorfoseia no prenúncio próximo da tragédia (o plano inesquecível em que Diane atira, pela ribanceira, o maço de cigarros vazio, designando-a, pelo ritual desse simples gesto, como o mais profundo e mortal dos abismos) que, finalmente, a beleza neutralizada, angelical, do rosto de Diane se transforma num pavoroso écran do mal, mantendo, no entanto, a sua sádica passividade diante da própria eminência (e enormidade) do desastre.

Reinventando cinematograficamente o espaço, Preminger revela a essência dual de um mundo que não está unicamente (grosseiramente) cindido entre os bons e os maus, mas que os faz coexistir numa dupla dimensão (conflitual, mas não dialéctica). O plano americano funciona aqui como um plano reflexivo, um espelho interior que volta para o exterior a imagem que nele se reflecte e na qual as dimensões não cessam

de se sobrepôr: entre os personagens e o espaço, este e os objectos, a culpa e a inocência, o presente e o futuro. É pela presença destes valores que Preminger instala, na derradeira sequência do filme, uma das mais impressionantes imagens da ambivalência em toda a história do cinema americano.

Depois do solitário monólogo nocturno, Diane decide procurar, de novo, o seu advogado de defesa, exigindo que este lhe passe a escrito, e diante de testemunhas, a confissão do crime. Entre a troça e o comentário hipócrita, o advogado recorda-lhe que uma tal confissão jamais poderia valer à luz do direito americano, uma vez que o crime já estava julgado e Diane havia sido absolvida pelo júri. Ela regressa então a casa e descobre, com surpresa, que Frank também voltou, pois o carro que ela lhe emprestara - e que funcionara, exactamente, como penhor desse regresso - está na garagem. Frank está, de facto, em casa, mas prepara-se para fazer as malas e partir para o México. Perturbada, Diane ainda insiste para que ele fique; que tentem, ambos, um recomeço. Frank recusa; diz-lhe que já chamou um táxi. Diane propõe-lhe então levá-lo ao autocarro. Frank aceita. Saem os dois, e Diane vai à garagem buscar o pequeno descapotável, que pára junto a Frank. A câmara permanece fixa a partir daqui, em semi-plano de conjunto, num enquadramento próximo do plano americano. Diane corre ainda para o interior da

casa, de onde regressa com uma garrafa de champanhe na mão, e duas taças. Frank, espantado, pergunta-lhe ao que vem aquilo, ao que ela responde que não tinham chegado a comemorar o final da trapalhada judicial, e que o champanhe está fresco. Frank abre então a garrafa. Sentada ao volante do carro, Diane olha-o uma última vez, engata uma mudança e o carro parte, velozmente, para trás, precipitando-se na ribanceira fronteira à casa, a mesma onde, de forma em tudo semelhante (mas descontando o propósito) haviam morrido o pai e a madrastra. Segue-se uma espantosa montagem do rolar do automóvel, ribanceira abaixo, naquela que constitui uma das imagens paradigmáticas da queda no cinema americano e a prosaica chegada, ao largo fronteiro à porta da casa, do táxi que Frank havia chamado.

O plano americano do arranque do carro é prodigioso, de uma coerência quase redundante: quando todos esperam a partida do carro para a frente e, na realidade, para a direita do enquadramento, este arranca para trás, para a esquerda do quadro. A surpresa e a decepção quase instantâneas que se lhe seguem só têm, talvez, paralelo com a surpresa de Josh, no já citado momento de *Uncle Josh at the picture show*, quando o velho, procurando salvar a heroína, acaba por rasgar o écran onde a sua imagem estava projectada. Mas o que é sublime neste plano é a forma como Preminger consegue condensar o devir na instantaneidade, produzindo uma

imagem completamente reversível do tempo, uma representação suprema da ambiguidade da história. Ao arrancar para trás (no espaço), o carro avança, na realidade, para a frente (no tempo), saltando para uma outra dimensão, num mergulho desesperado, para uma temporalidade cósmica, brutal e concreta, onde o futuro (a queda e a morte) de Frank e Diane se confunde com o seu próprio passado (a morte do pai e da madrastra). Harmonizando, numa coreografia mortal e sublime, os valores do espaço, do tempo e do movimento, este automóvel - que tanta importância tem no engendramento narrativo do filme - funciona como uma verdadeira máquina do tempo (um pouco à maneira da sequência do táxi de *The Roaring Twenties*, que já anteriormente comentámos), mas de um tempo desdobrado nas suas múltiplas dimensões e onde a cronologia se submete, agora, à invenção de uma temporalidade exclusivamente cinematográfica.

Preminger reconduziu, portanto, o plano americano à sua pureza primitiva, a essa complexidade inicial que tanto perturbara os primeiros cineastas. Dissociando-o de um modelo de montagem que sempre o fez passar, principalmente, como um *raccord* escalar entre a segurança topográfica do plano geral e a inquietação do grande plano, Preminger encara-o, antes, como uma forma de ver ou revelar a essência cinematográfica das coisas (que não é, exactamente, a sua fotogenia). O plano americano é aqui a forma primordial de um cinema centrado no

problema da relação: relação dos personagens entre si e com o espaço que os envolve, mas também relação entre o mundo e a sua representação, entre o programa dramático do argumento e a verdade perturbante e "acidental" do actor e das suas múltiplas imagens, como os reflexos imprevistos de McPherson nos espelhos do apartamento de Laura ou o olhar inesperado de Diane no momento que antecede a queda suicida do automóvel. O que Preminger descobre no plano americano é uma espécie de vibração da incerteza ou da ambiguidade, uma sobreposição de dimensões na mesma dimensão, uma intriga visual que faz de cada plano um mistério de interacções que apenas a *mise en scène* pode regular e organizar. É por isso que, como diz, de novo, Rivette, *"A nudez destes filmes, longe de prejudicar o essencial, exhibe-o até à provocação; o que poderia comprometê-lo, isto é, o gosto pelas aparências e pelo natural, a surpresa consciente do acaso, a procura do gesto acidental, acaba por convergir para a descoberta de um lado secreto do cinema ou do homem que nos vigia a partir de um absoluto vazio"* (Rivette, 1954:45).

É assim que o desejo expresso por Godard de encontrar, no plano geral, os mesmos valores que Preminger expõe na *"inexpressividade"* do plano americano não corresponde a uma simples transformação do vocabulário técnico do *découpage* clássico, mas a uma transformação profunda nos modos de encarar as suas implicações estéticas e tecnológicas. Para

Godard, como para Preminger (como, indirectamente, para Eisenstein), o plano americano não é apenas uma secção particular da profundidade de campo mas uma forma de revelar certos aspectos do mundo; precisamente esses em que a perturbação, a instabilidade e a incerteza se constituem em vectores determinantes da acção, em formas específicas de um mundo filmável, porque agitado por um movimento interior e por tudo aquilo, afinal, que escapa e transcende a previsibilidade técnica (e sistémica) do argumento.

ANGEL FACE: CINEMATOGRAFIA INFINITA



DEFINIR O OLHAR ESSENCIAL COMO
A CAPTURA DE TODOS OS OLHARES

A CENA É O PLANO

2. A Maneira de Hitchcock

Planos sem fim os os fios da Corda

"I try to achieve the quality of imperfection"

Hitchcock a Bazin, Outubro de 1954

De entre a extensa filmografia de Hitchcock, *A Corda* é o menos amado dos seus filmes, como se sobre ele pairasse um assombramento da história. O próprio Hitchcock se lhe referiu em termos particularmente duros, na célebre entrevista a Truffaut: *"Na verdade, não sei por que razão me deixei arrastar neste truque de Rope, não posso chamar-lhe senão truque. A peça²³⁴ representava-se ao mesmo tempo que a acção, ininterruptamente do subir ao descer do pano, e eu perguntei a mim próprio: tecnicamente, como poderei filmar isto em semelhantes condições? A resposta era, evidentemente, adoptar também uma técnica contínua para o filme, sem nenhuma interrupção numa história que começa às 19 e 30 e termina às 21 e 15. Então concebi a ideia um pouco louca de um filme que constituiria um único plano. Hoje, quando penso nisso, dou-me conta de que era completamente idiota, porque rompia com todas as minhas tradições e renegava as minhas teorias sobre o retalhamento do filme e sobre as possibilidades da montagem*

²³⁴ *Rope*, o filme, é uma adaptação da peça homónima de Patrick Hamilton.

para contar visualmente uma história" (Hitchcock/Truffaut, 1962-83:132).

Esta declaração é elucidativa, e lança algumas pistas sobre as causas que, com toda a probabilidade, presidiram ao relativo empalidecimento deste filme, no contexto de uma obra particularmente afortunada pelas suas repercussões críticas e teóricas. De certo modo, as opções técnicas e narrativas de *Rope* e, particularmente, a mítica questão de ser ou parecer um *"filme num só plano"*, fazem dele um Hitchcock pouco característico, sabendo como se sabe, ser o seu cinema profundamente alicerçado sobre as possibilidades materiais e físicas da montagem, enquanto operador distintivo do *suspense*, e o trabalho meticuloso, milimétrico, e quase fetichista, sobre a natureza parcial, fabricada, da visão cinematográfica. Noto, de passagem, um dos textos em que esta perspectiva sobre o dispositivo hitchcockiano se encontra mais bem, e mais justamente, documentada: *"O suspense é o prolongamento erótico do trajecto da moeda atirada ao ar, antes que venha cair sobre um ou outro dos lados. Em tempo real, o acontecimento pode ser extremamente breve, como o assassinato de Janet Leigh, na cena do duche de Psico; será então decomposto ao máximo (setenta planos, dos quais a maior parte rodados ao ralenti, para quarenta e cinco segundos de filme)"* (Bonitzer, 1982:70).

Colocado nos antípodas deste sistema infernal de multiplicação de planos e imagens, deste jogo ininterrupto e artificioso de dilatação temporal - um e outro, invocando uma expansão do dispositivo em relação a uma ordem natural das coisas -, *Rope* instala o paradoxo - e a evidência singular - de um plano único e mítico. E não serve dizer, no seguimento de André Bazin, que esse gesto é, essencialmente, ineficaz, porque o plano afinal refaz o découpage clássico de Hollywood, reproduzindo, na fluidez elaborada (e atribulada) dos movimentos da câmara, e na sequência extremamente precisa de enquadramentos e reenquadramentos, as próprias regras da montagem clássica²³⁵. O plano está lá, e só pelo facto de lá estar (ainda que parcialmente / ilusoriamente) não pode deixar - por definição - de estabelecer, em relação a esse paradigma, uma diferença produtiva, se quisermos, significante. Ele só lá está, e dessa maneira, por isso mesmo.

²³⁵ Autocriticando-se por ter considerado Hitchcock - à semelhança da "escroquerie critique" - como um dos grandes autores do cinema americano "ao lado" de Orson Welles e William Wyler, Bazin escreve: "Desde 1941, que Hitchcock não traz nada de essencial à mise en scène cinematográfica. A citação do seu nome (de que me confesso, também, culpado) ao lado dos nomes de Orson Welles ou de Wyler, como um dos principais alicerces da vanguarda hollywoodiana procede de uma ilusão, de um mal-entendido ou de um abuso de confiança", para logo de seguida acrescentar - e desta feita referindo-se, explicitamente, a *Rope* -: "(...) o découpage contínuo de Hitchcock reconstitui, de facto, o découpage clássico. Cada vez que somos atingidos pela sua eficácia, descobrimos que foi porque ele conseguiu, depois de resolver mais de mil dificuldades, fazer o campo-contracampo ou o grande plano, onde seria bem simples fazê-los, afinal, como toda a gente, através de uma tomada de vista particular" (Bazin, 1950:134).

Bazin tem mesmo assim o bom senso de registrar que se *Rope* não é a revolução da *mise en scène* (que estaria reservada, no modelo baziniano, e no que diz respeito ao cinema americano, ao plano-sequência e à profundidade de campo tais como praticados no cinema de Orson Welles e William Wyler) é, pelo menos, um filme interessante, "*parce que la pièce est bonne et que son sujet présente une affinité particulière avec la continuité de la prise de vues*" (Bazin, 1950:133). E já agora, porque do tema se trata, recordemos sucintamente o argumento de *Rope*.

A acção passa-se no interior de um apartamento nova-iorquino, entre as sete e meia e as nove e um quarto da noite. Um jovem (David Kentley) é assassinado - mais precisamente, estrangulado pela célebre corda - por dois amigos (Brandon Shaw e Phillip Morgan, respectivamente John Dall e Farley Granger), apostados em realizar o crime perfeito, enobrecido, até, pela ausência de um "motivo" convencional. Escondem o corpo numa arca e recebem a família da vítima, e alguns amigos para um *cocktail*. Todos se inquietam, primeiro pela demora, e logo depois pela ausência do jovem Kentley. Entre os convidados, porém, está um antigo professor dos três colegas (Rupert Cadell / James Stewart), que depois dos outros saírem, regressa ao apartamento, forçando os dois rapazes a confessarem o crime, e entregando-os à polícia.

Como nenhum outro filme de Hitchcock, como raros filmes em toda a história do cinema americano, *Rope* é um caso extremo de abstracção. Essa concordância que Bazin entrevira entre o tema da peça e a forma do filme, transcende, na realidade, o plano da mera ilustração, para atingir o estatuto de uma perigosa, de uma ontológica cumplicidade. Brandon e Phillip assassinam David, por nenhum outro motivo, que não o da própria e essencial experiência de matar. O assassinio de David Kentley - e passe a ironia sádica da história - é um puro homicídio estético, em que, como diz Brandon, "*a arte de matar iguala a arte de criar*". Ora o que o faz perfeito não é o simples facto de "resultar" mas, como refere também Brandon, o de ser conforme a um plano, precisa e mentalmente elaborado, e que os dois homicidas cumprem rigorosamente e em todo o pormenor. *Rope*, o filme, não é mais também que o cumprimento, também ele esmerado, difícil, perfeito, de um planeamento ideal, quase sublime, em que todos os movimentos se harmonizam, como por magia, para darem lugar a uma continuidade temporal mítica, que a câmara, os actores e os décors conseguem construir sem o intermédio "aviltante", artificioso, dos recursos da montagem.

Bazin tem, portanto, razão, em afirmar que no extenso e complexo movimento de câmara de *Rope* - nesse gigantesco plano-sequência, ou plano-filme, se preferirem - não se trata nunca de revolucionar ou, sequer, de reformar, as leis

clássicas da *mise en scène* e as suas técnicas de planificação, até porque, e ainda no seio da terminologia baziniana, a revolução da *mise en scène* implica, sempre, um esforço em restituir à imagem cinematográfica o seu potencial ontológico, esse grão de real que Pascal Bonitzer, anos mais tarde - e tomando um significativo recuo crítico em relação a Bazin - definiria como o protocolo essencial entre toda a imagem de cinema e o olhar que a consome, e que está para além de toda a figuração (Bonitzer, 1985:23). O programa formal de *Rope* é, justamente, e muito pelo contrário, o da exacerbação desse modelo, procurando a sua resolução pelo plano - quer dizer, pelo planeamento - e não pela técnica, ou técnicas, da planificação (da relação entre os planos, do estabelecimento das suas modalidades de ligação e, por fim, da determinação das formas e dos tempos de montagem).

Planeamento e planificação não são, no entanto, e apenas, duas modalidades de solvência técnica de um determinado paradigma de representação; são também dois conceitos, duas razões, duas formas de organizar o pensamento e dois modos, também distintos, de lhe delinhar um objecto e, particularmente, de o recortar contra uma exterioridade, um fora-de-campo perturbador. E se me é autorizado levar um pouco mais longe este jogo de oposições, diria que, ao contrário do olhar policial (por exemplo, o olhar de McPherson sobre os suspeitos de *Laura*) - sistemático,

inquisidor, metodológico e planificado, seguindo normalmente o curso performativo do formulário e do inquérito jurídico - o olhar criminal presume sempre uma figura diferente da totalidade: solitária, individual, enigmática e, nos termos de Brandon Shaw, "criativa", e que não é nunca uma soma de pedaços, mas uma realidade unitária, contínua e global que cumpre, justamente, às polícias, dissecar, isto é, transpôr para uma outra razão.

Hitchcock, cúmplice, pelo menos formal, dos dois jovens criminosos do seu filme. Mas até que ponto? Um procura realizar o crime perfeito, o outro, registá-lo num plano perfeito. Esta cumplicidade não é, no entanto, meramente, ou até essencialmente, técnica. Há uma poderosa virtualidade neste filme, que nos conduz, directamente, ao estatuto que o invisível nele toma, e que o visível não cessa de tentar representar ou conter.

Pense-se que significado tem rodar um filme num só plano, e as implicações que tal gesto - tal "truque", para usar, de novo, a expressão do próprio Hitchcock - arrasta.

Em primeiro lugar, o que parece mais óbvio, que esse plano é único, quer dizer, que ao contrário de um filme onde a montagem opera por intermédio do corte e do intervalo, fazendo aí aparecer (ou desaparecer) os habitantes de um certo mundo perceptivo, no filme em plano único, tudo o que há para ver está, por assim dizer, à vista, e nada do que

está à vista pode desaparecer pela vontade de um simples operador técnico invisível (e lembro aqui um caso exemplar, inverso e recente, quando num memorável momento de *L'homme atlantique*, Marguerite Duras interrompe uma longa extensão de negro - que mais não é que uma expansão do próprio intervalo fotogramático - para fazer aparecer, "pela graça de Deus", um dos personagens do filme)²³⁶.

Em segundo lugar, aspecto importante e muitas vezes esquecido, que a *durée* da *mise en scène* se substitui à temporalidade cinematográfica, submetendo esta à lei do metrônomo (precisamente um dos objectos fetiche de *Rope*, que James Stewart manipula a certa altura), o que quer dizer, e cito aqui Rohmer e Chabrol, que o curso natural do tempo se vem substituir ao tempo artificial do suspense e da montagem.

Finalmente, e principalmnte, que um filme num único plano acaba, inevitavelmente, por atribuir ao seu fora-de-campo, um estatuto verdadeiramente excepcional. É que se é verdade que a plenitude do visível, postulada pela continuidade da tomada de vistas, parece irradiar o fora-de-campo para fora da área da representação, não é menos verdade que essa elisão o liberta dos constrangimentos convencionais do representado, e dos próprios limites físicos da representação. Sem uma imagem precisa que o actualize e o

²³⁶ Situação que o cinema explorou, exemplarmente, várias vezes, como, por exemplo, em *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles ou *Le Plaisir*, de Max Ophuls. Sobre a dimensão acusmática deste dispositivo, vd. Chion, 1984:26 e sq.

prenda à cadeia de imagens (que o torne uma percepção), o fora-de-campo de *Rope* transcendentaliza-se, tornando-se presente no interior mesmo do campo, abrindo-o para uma infinitude temporal e conceptual, onde o programa do filme se cumpre, por fim, inteiramente. O máximo de visibilidade traduz aqui, também, um máximo de invisibilidade; tudo está dentro, porque tudo está fora (e é importante lembrar como ninguém age, neste filme, em função do que lá se passa - na acção, propriamente dita - mas do que já se passou, do que se passa, ao mesmo tempo, mas noutro lugar, ou do que nunca se chegará a passar).

Em suma, é tão errado olhar para *Rope* como o filme de um grande técnico, como olhar para o assassinio de David Kentley, como o crime de um grande homicida. Brandon Shaw e Phillip Morgan não cometem o crime para fazer melhor o que os outros fazem mas, precisamente, e como Brandon diz, "para fazer o que mais ninguém tem coragem de fazer". Os dramas de *Rope* não são nunca da ordem dos procedimentos, mas da ordem da natureza. Não se trata de fazer melhor, trata-se, antes, de fazer outra coisa, fazendo o mesmo.

Significativamente, *Rope* foi o filme escolhido por Deleuze para abertura do importante fragmento que dedica à obra de Hitchcock, nas páginas finais de *L'image-mouvement*, para isso se servindo, admiravelmente, da metáfora da tapeçaria. Um fio por baixo, outro por cima, a teia complexa

que esta corda abstracta vai tecendo participa de uma geometria completamente estranha às regras do cinema de acção, prenunciando a figura de um outro cinema, cuja totalidade exige e encena - na inquietação de uma presença propriamente invisível - uma dobra mental sobre a curva episódica dos acontecimentos. Os tiros finais de *Rope*, ao denunciarem o crime dos dois amigos, traduzem também esse momento catastrófico em que o velho professor de filosofia descobre a margem de perversidade dos seus próprios conceitos. Para quem siga a tragédia interior de *Rope* - quer dizer, essa espécie de monólogo impossível de verbalizar -, eles estão no lugar do mais frio e brutal dos suicídios; porque enfim assinalam, na própria violência do disparo o lugar que a facticidade - ia dizer, fatalidade - congénita do dispositivo cinematográfico confere à categoria do indizível, como a cena, por excelência, do pensamento.

Vários autores (Perkins, 1972:89; Danvers, 1984:21; Ostria, 1984:55) colocaram em evidência a natureza profundamente claustrofóbica do espaço de *Rope*, mostrando como o filme se vai confinando a um espaço progressivamente centrado (e concentrado), e de como essa restrição do visível é acompanhada por um movimento de expansão do virtual: "*By the relentless increase of our confinement Hitchcock makes us feel that the exposure is as necessary as it is inexorable*" (Perkins, 1972:90). Rupert, o antigo professor dos dois

jovens homicidas, é assim forçado a confrontar-se com a evidência criminosa dos seus próprios conceitos; em parte, porque a limitação do espaço o impele, naturalmente, para o centro geométrico de uma laboriosa construção labiríntica - para a arca onde Brandon e Philip esconderam o corpo de David -, mas também porque a forma desse espaço - as formas técnicas que nele se incorporam - o atrai irresistivelmente (e por isso Rupert regressa ao apartamento, depois de lá ter saído na companhia dos outros convidados). Movimento de retorno a um universo mental, visualmente marcado pela reconstrução tecnológica e maquinica do espaço e pelas formas precisas, calculadas, inexoráveis, de nele prosseguir, este regresso de Rupert ao labirinto do seu próprio pensamento (e às medonhas figuras que o preenchem) é decerto mais importante (e perturbante) do que a própria descoberta do cadáver, do que a resolução - afinal, extremamente simples e dramaticamente pobre e redundante - do desaparecimento de David.

Descobre-se - não sem surpresa - que num plano diferente - num plano propriamente interminável - daquele em que as coisas objectivamente se passam há um lugar em que elas simplesmente acontecem, um território virtual e histórico onde elas inscrevem, na monotonia regular do vivido, uma diferença irreduzível e assustadora. O labirinto da Corda é um desses lugares, a revelação de uma continuidade que está

para além das continuidades, de um teatro do saber submetido à ordem, ao cinismo²³⁷ e ao olhar de um espectador (leitor) implacável. Arquitecto deste labirinto (e como Dédalo fazendo-nos cúmplices do seu Minotauro), Hitchcock inaugura em *Rope* um modelo de auto-reflexão tecnológica de uma extrema importância e modernidade. A diferença deste outro modelo - que é um modelo verdadeiramente clássico, neste sentido - diz respeito a uma clivagem subtil, mas decisiva, no estatuto da representação e da sua referência: à tecnologia que caracteriza o grosso da produção de Hollywood a partir da sua constituição modelar, vem agora substituir-se uma outra essência (precisamente não-técnica, não-instrumental) do objecto tecnológico, uma "logotecnia"²³⁸, que passa a inscrever

²³⁷ Contra as leituras nietzchianas (e mais politizadas) de *Rope*, Ostria defende a moldura cínica da obra de Oscar Wilde como a referência essencial de *Rope*: "*Rope* é, antes de mais, uma comédia, uma comédia gerada a partir do acto lógico mas irresponsável dos antigos alunos de Rupert Cadell, que decidiram prolongar na realidade as asserções deste sobre o estatuto de superioridade do homem. Daí a extrair uma parcela superficial do pensamento de Nietzsche (o mito do Superhomem) vai um passo, que eles dão descaradamente. Mas Nietzsche não tem nada que ver com esta história. São sobretudo os temas de Oscar Wilde: a crítica feroz da mundanidade burguesa sem sentido, mas também o próprio acto dos dois jovens; a ligeireza da conversa sobre receitas de crimes ou os fortuitos jogos de palavras que evocam o crime ou a morte. Como em *O Retrato de Dorian Gray*, o acto mais intolerável aos olhos da sociedade - o homicídio gratuito - é considerado como um gesto dandy, surrealista" (Ostria, 1984:55).

²³⁸ Ao procurar caracterizar esta dimensão logotécnica da comunicação, Adriano Duarte Rodrigues escreveu: "Assistimos a uma viragem importante do mundo técnico com a recente extensão da tecnicidade aos domínios da manipulação das relações sociais, da experiência subjectiva e do mundo da linguagem. O papel central que nestes domínios adquire hoje a mediação da linguagem, em particular

na representação os valores da sua presença, tornando tudo o que a institui como representação (personagens, decóres) visualmente dependente dessa mesma presença/ausência e da possibilidade de conceber um fora-de-campo (um outro campo) em que a tecnologia funciona, justamente, como expressão do conceito, como uma marca retórica da sua diferença singular, da sua produtividade discursiva e estilística e da sua necessária suspensão.

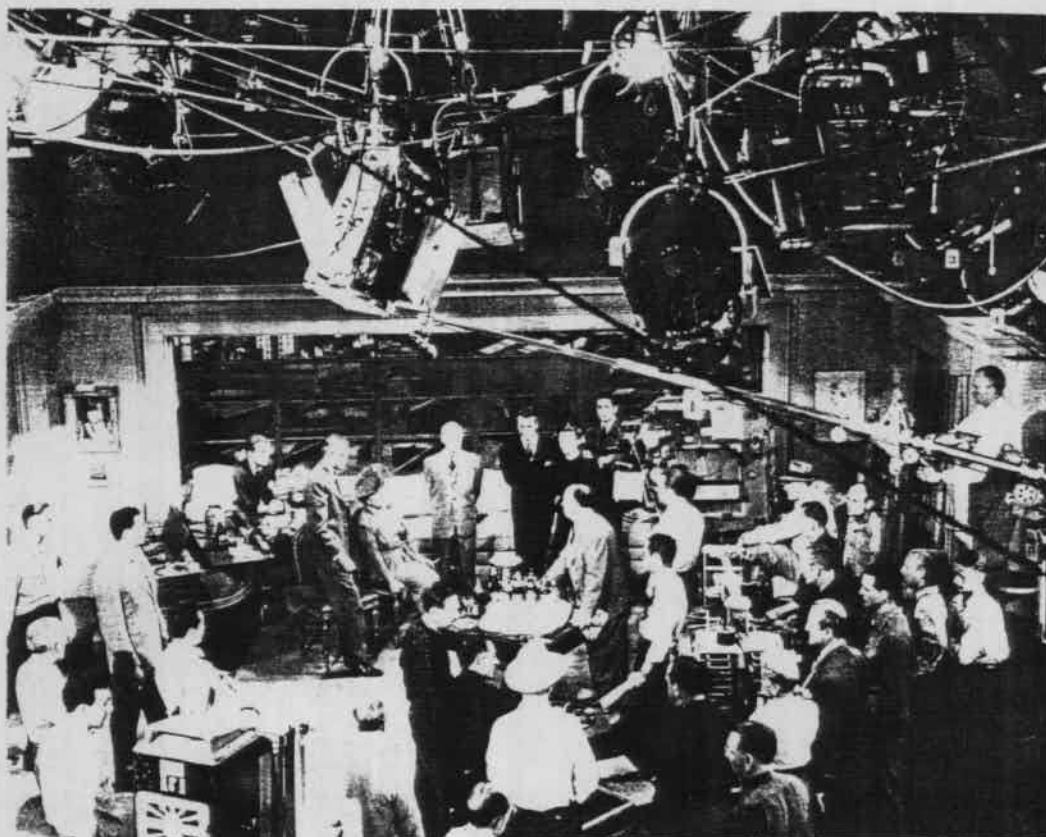
Em resumo, pode dizer-se que, bem ao contrário do que foi sugerido por Bazin, o longo plano de *Rope* vai instalando, na rigorosa organização do seu devir, um desligamento fundamental e moderno entre o figurativo e o figural, de modo a reaproximá-los, de novo, mas sob uma relação de outro tipo: desafectada, cínica e mental. À semelhança de filmes como *North by Northwest*, *Psycho*, *The Birds* ou *Marnie*, a técnica age aqui, igualmente, como a mediação determinante desta passagem, como um efeito que, desnaturalizando o real, lhe acaba por conferir uma dimensão tão interminável (e indeterminada) como o plano em que ele se representa. A diferença de *Rope* reside no modo como a supressão da montagem

do domínio do discurso, permite-nos reservar para estas dimensões da tecnicidade actual a designação de logotécnicas, para as distinguir das tecnologias que designam habitualmente as técnicas da era industrial, pertencentes ao mundo técnico-científico. Pretendemos assim realçar não só a ruptura introduzida com a extensão da tecnicidade à esfera do discurso, ao logos, mas também a emergência de uma das dimensões mais importantes do próprio processo comunicacional actual" (Rodrigues, 1990:74).

força uma representação particular das próprias condições da representação, a uma visibilidade do cinema como o objecto que está entre as imagens e cujo lugar por excelência é a colagem que opera a ligação entre o final de um plano e o início do seguinte²³⁹. A meio caminho entre a figura do labirinto (enquanto incorpora e dilui a tecnologia no espaço) e a feliz analogia da tapeçaria, sobretudo pela forma como esta encena as suas próprias condições de produção, o dispositivo de *Rope* é um momento privilegiado - inaugural e radical - de transformação do sistema; no complexo entrelaçamento de fios deste universo, Hitchcock não só revela - pelo modo da paródia - o *modus operandi* técnico de Hollywood (e, por isso mesmo, era necessário que o plano de *Rope* não fizesse mais do que "mimar" o *découpage* americano) como o excede tecnicamente, submetendo-o, nesse excesso, às exigências de um cinema de autor e à expressão tecnológica de um imaginário singular e pessoal.

²³⁹ Como no momento, crucial, em que Rupert constrói, com os olhos, o *découpage* do crime, ligando as pontas da corda ou o fim e o início dos planos criminais.

ROPE



MAQUINARIAS PERFEITAS

ROPE



PARA UM PLANO (IM)PERFEITO

SUMÁRIO

A aproximação entre Preminger e Hitchcock justifica-se numa multiplicidade de planos: pela similaridade de género, pela contemporaneidade sistémica e, sobretudo, pela sublimação da técnica e a sua implicação dinâmica na própria textura narrativa/representativa. São, no entanto, de importância desigual as consequências deste tripla afinidade, sobretudo tendo presente o que aqui nos interessa, quer dizer, as modalidades tecnológicas de interrogação do dispositivo e a forma como afectam e se incorporam no estilo. Deste ponto de vista, as correlações genéricas interessam-nos muito menos do que a coexistência temporal e a definição da técnica enquanto parte integrante, e sujeito, da *mise en scène*.

Ao recuperar a noção de "*narcisismo enérgico*" - conceito que foi buscar a Parker Tyler (Tyler, 1970) - Bordwell teve ocasião de sublinhar a variedade de formas que Hollywood implementou como outros tantos meios de pôr em evidência a virtuosidade tecnológica do sistema: "*Hollywood utilizou, ansiosamente, o espectáculo e a virtuosidade técnica como um meio de motivação artística. A 'espectacularidade' consiste, principalmente, em fazer com o que o público aprecie a artificialidade do que está a ver*" (Bordwell, 1985:21). Neste contexto, os anos 40 parecem ter sido uma década de

progressiva complexidade dos movimentos de câmara²⁴⁰, como um de entre vários sinais de instalação de uma retórica de afirmação e exibição da tecnologia. O cinema de Hitchcock, particularmente o que se manifesta no virtuosismo técnico de *Rope* e *Under Capricorn*, enquadra-se perfeitamente neste contexto - como, de resto, a pressão técnica (ainda que mais discreta) de Otto Preminger em *Laura*. O seguinte extracto do *pressbook* de *Under Capricorn* faz, aliás, prova - e uma prova eloquente - da expressão comercial do problema: "O mais longo plano jamais realizado por uma câmara em qualquer parte do mundo foi interpretado por Ingrid Bergman e Michael Wilding em... Under Capricorn... O plano dura 9 minutos e meio, batendo, por alguns segundos, um outro plano, também dirigido por Hitchcock em Rope. Não se trata apenas do mais longo, mas também do plano mais difícil e movimentado alguma vez filmado. No meio dele, Ingrid Bergman tem um monólogo de 560 palavras, 104 palavras mais que o maior solilóquio de Hamlet" (cit. por Belton, 1983:45).

Se há, portanto, uma indiscutível pertinência nesta dimensão auto-reflexiva do dispositivo como princípio de explicação do carácter "bizarro" das opções técnicas de *Rope* não é, no entanto, correcto assumi-la de um modo exclusivo, omitindo, em nome disso, factores de muito maior importância

²⁴⁰ "Durante os anos 40, havia uma espécie de competição para ver quem conseguia fazer os travellings mais lentos e mais complicados" (Bordwell, 1985:21).

e significado estético. É precisamente neste sentido que a singularidade de Preminger e Hitchcock no seio do sistema de Hollywood pode e deve entender-se como uma forma de inscrição dramática da tecnologia (um esforço de a tornar solidária com o tema e a forma). Em *Rope*, como escreve João Bénard da Costa, é a indivisibilidade do crime que explica e justifica a indivisibilidade do próprio filme, e não o contrário: "A indivisibilidade do crime explicaria, creio, a singular aposta deste filme, razão da sua máxima celebridade: a sua indivisibilidade em planos, ou seja o facto de ser o único filme da história do cinema filmado num só plano, isto é com oito planos de dez minutos ligados imperceptivelmente (...) É muito mais que um brilharete formal, exactamente porque todos os personagens e situações são indivisíveis, todos associados nesse 'acto mental', todos enlaçados nessa corda, e cada um deles com uma ponta precisa para lhe pegar" (Bénard da Costa, 1985:3).

Este plano, onde é suposto, portanto, tudo acontecer, é o contraponto formal e dramático dos planos vazios de *Laura* ou *Angel Face* onde é suposto, precisamente, nada acontecer. Filmando o tudo e o nada (e o nada que há no todo e o todo que há no nada), Preminger e Hitchcock realizaram os mais belos documentários sobre Hollywood, filmando o espanto de nada mais haver para filmar senão a maneira de filmar, a brutalidade de uma visão americana saturada e abismada no

estúdio e na esclerose das suas imensas e múltiplas maquinarias. Neste universo, onde outrora imperou uma espécie de anónima ciência do filme, ergue-se, agora, o espectro (e o desejo) de uma pedagogia: do maquinismo, claro, mas também, e sobretudo, da maquinação, como forma de Pensar o real em função dos planos e da planificação, de o reduzir, portanto, a uma escala, a uma proporção, a um estudo; às regras desse "*cinema puramente cinematográfico*" (Hitchcock, 1962:161) que, como dizia Daney, nos torna espectadores e cúmplices do seu próprio (re)nascimento.

EPÍLOGO

O Silêncio da Ordem

O último terço da década de 40 não foi um período feliz para Hollywood. Aos 122 milhões de dólares de receitas líquidas apuradas no exercício de 1946 pelos oito principais estúdios (os cinco "grandes" - Paramount, MGM, 20th Century Fox, Warner, RKO - e os três "pequenos" - Universal, Columbia e United Artists -), marca que ficou a constituir um recorde absoluto para a história das performances financeiras da indústria (cumulando a curva ascendente de benefícios dos anos da guerra), seguiu-se um temível e profundo túnel recessivo: em 1947, os lucros ficavam-se por uns ameaçadores 90 milhões, para caírem, no ano seguinte, para baixo dos 50, isto é, para o mesmo nível do início da década.

Este transtorno financeiro não é, meramente, conjuntural (à semelhança de outros que a indústria enfrentou, como a Grande Depressão, sobretudo nos anos de 31 a 33), nem pode ser explicado pelo contexto particular do post-guerra, por muito que este tenha favorecido a nefasta conjugação de um conjunto de factores económicos e sociais: a explosão comercial que se reflectiu numa muito maior diversidade de "produtos de entretenimento", retirando ao cinema o seu

estatuto quase monopolista durante a guerra, o *baby boom* e a fixação familiar e suburbana dos espectadores no mercado americano, com a consequente quebra do nível de audiências, sobretudo nas grandes salas de prestígio do centro das principais cidades, a progressiva degradação dos mercados europeu e oriental (que representavam, tradicionalmente, entre 35 e 50% das receitas internacionais).

Nada disto era de molde a favorecer qualquer espécie de optimismo, principalmente porque a tendência estrutural do sistema ia denunciando, ao mesmo tempo, a presença de factores de muito maior duração e perigosidade, em particular os que surgem articulados à emergência da televisão e ao enorme sucesso que o novo meio vai ter nos hábitos das famílias americanas, com as suas imagens e sons servidos ao domicílio.

Evitando olhar a televisão como um concorrente, Hollywood começou por lhe hipotecar uma grande parte dos seus recursos, ao mesmo tempo que, durante toda a década de 50, se embrenhou em tentativas patéticas de diferenciação tecnológica, com os chamados formatos grandes (VistaVision, CinemaScope, Tod-Ao, 70mm, Cinerama, 3-D, etc.) ou o som estereofónico. Entretanto, em 1955, praticamente todos os principais estúdios tinham já uma significativa representação televisiva²⁴¹, depois de verem legalmente frustradas as suas

²⁴¹ Em séries como *Warner Brothers Presents*, *The 20th Century-Fox Hour*, *MGM Parade* ou, mais significativamente, *Disneyland*.

pretensões de aquisição da maioria do capital de algumas estações de televisão, como nos casos da Warner e da Fox, em 1948, por decisão da FCC - Federal Communications Commission.

A televisão trouxe para os *plateaux* e para os *front-offices* de Hollywood outros protagonistas, outras vozes, outras ordens e, evidentemente, um suporte financeiro e político com uma natureza completamente diferente do capital comercial que caracterizou o funcionamento da indústria de filmes desde o seu começo até ao começo do seu fim inexorável. O cinema passou a ser apenas a franja de um negócio mais amplo e global, cujo protagonismo financeiro pertence às grandes empresas de comunicação e aos seus todo-poderosos executivos, como Desilu Arnaz, proprietário feliz do primeiro grande êxito da televisão americana - o *sitcom I Love Lucy*, com Lucille Ball, por acaso a sua não menos feliz mulher - e futuro proprietário da RKO (1957), uma das primeiras companhias tradicionais de Hollywood - juntamente com a Universal - a submeter-se, efectivamente, às pressões financeiras da televisão.

Como se isto não bastasse, abate-se sobre Hollywood, nos anos de 1947-49, uma verdadeira tempestade política, de contornos diversificados e com uma extrema amplitude.

Na Primavera de 1947, os esforços da famigerada *House Un-American Activities Comitee* para banir da América o "espectro comunista" concentram-se na escaldante comunidade

de argumentistas de Hollywood, tendo concluído a investigação preliminar que *"as equipas de argumentistas que perfilharam o comunismo se infiltraram no seio dos diferentes estúdios, tendo aproveitado esse meio (o argumento) como a principal forma de injectar propaganda comunista nos filmes"* (cit. por Schatz, 1988:434).

Para a indústria, os efeitos desta suspeita sobre a idoneidade política dos estúdios, dos seus produtores e produtos, são perigosos e desmoralizantes. Para "branquear" o sistema - à semelhança do que havia já acontecido na década de 20 - fazem-se alguns compromissos e apontam-se alguns bodes expiatórios. No Outono desse ano (o mais negro dos Outonos de Hollywood) onze "testemunhas" são formalmente citadas a comparecer na primeira ronda de audiências públicas do Comité. Dez delas recusam-se a "cooperar", isto é, a denunciar a rede de ligações políticas entre a Screen Writers Guild e o Partido Comunista, invocando a Primeira Emenda da Constituição como a principal razão desse silêncio²⁴².

Apesar dos evidentes atropelos constitucionais e da não menos evidente infâmia dos procedimentos de interrogatório (baseados em perversos dispositivos de chantagem do tipo

²⁴² Para apoiar a determinação silenciosa das "testemunhas não cooperantes", um grupo de notáveis de Hollywood - entre os quais John Huston, Humphrey Bogart e Laureen Bacall - chegam mesmo a formar um "Comité para a Primeira Emenda", solicitando a Washington a anulação das audiências.

denúncia vs. emprego²⁴³), os chamados 10 de Hollywood vêm fechar-se-lhes, uma a uma, as portas dos estúdios (apesar de estes terem negado, desde sempre, qualquer envolvimento no processo), confirmando, uma vez mais, o interesse da indústria e dos seus patrões no prosseguimento do pacto de não-agressão ao sistema político.

Esta boa vontade da indústria em "cooperar" com Washington - que a leva a sacrificar um lote de excelentes argumentistas como Dalton Trumbo ou Donald Ogden Stewart - não é, porém, suficiente para travar a ofensiva legalista do governo federal que decide abrir uma outra frente de hostilidades, a partir de 1944, atingindo, desta feita, o cerne estrutural do sistema, quer dizer, a relação nevrálgica e delicada entre os estúdios e os diferentes circuitos de salas.

Apesar de ser suficientemente enquadrável neste contexto de desvalorização política de Hollywood, esta não era, para a indústria, a mais nova das questões. Dez anos antes, e no âmbito do National Recovery Act - o plano global de recuperação da economia americana -, a administração Roosevelt tentara montar um processo anti-trust contra as companhias de Hollywood, baseando a acusação no efectivo

²⁴³ O que talvez ajude a explicar o comportamento paradoxal de algumas testemunhas "voluntárias", como Elia Kazan que, em 1952 (no termo, portanto, dos trabalhos do Comité), confessou perante a HUAC ter pertencido ao Partido Comunista e denunciou alguns outros nomes, como Arthur Miller.

controle monopolista exercido pelos estúdios sobre os circuitos de salas, e que se baseava em contratos de preferência dos estúdios com certas companhias de exibição - dando-lhes a prioridade nas estreias e na própria escolha dos filmes - aniquilando, assim, quaisquer hipóteses de sobrevivência das companhias independentes e tornando absolutamente assimétricas e desiguais as condições de concorrência. Para pôr cobro ao litígio, é assinado, em 1940, um protocolo que, no entanto, e na prática, deixa tudo como dantes, mantendo intactos os princípios de auto-regulação do sistema e as suas correspondentes práticas de hegemonia e alinhamento.

A nova ofensiva de meados da década terá um resultado muito diferente. O governo decide relançar o processo em 1944, e no termo de quatro anos de incessantes batalhas jurídicas, o Supremo Tribunal dá provimento à acusação, em sentenças datadas de Maio de 48 e Julho de 49, e obriga os estúdios a dissolver as relações de privilégio com os principais circuitos de exibição. Na prática, o decreto Paramount (assim chamado por ser a Paramount a primeira corporação nominalmente citada no documento) prescreve todos os hábitos, regras e acordos sedimentados ao longo do tempo, e que tinham possibilitado a instalação e a sobrevivência de Hollywood como indústria massiva de filmes, na perspectiva de Thalberg, isto é, com um sistema relativamente fechado de

distribuição e exibição, inteiramente desenhado e construído à imagem e para as necessidades do sistema de produção. Este tipo particular de interrelação entre produção e distribuição tinha, portanto, permitido uma diversificação controlada da produção, deixando aos estúdios o espaço necessário para organizar e maximizar os seus recursos técnicos e humanos - desde a grande produção de prestígio aos filmes-B de rotina - sabendo, antecipadamente, e através de contratos globais firmados com os exibidores, que toda essa produção, na sua controlada diversidade, encontraria uma forma de se escoar e rentabilizar.

O controle da produção significara, durante duas décadas, o controle indirecto da distribuição, da exibição e, em última instância, o controle do próprio público. E é essencial perceber que, deste modo, as palavras de ordem do estúdio não esbarravam nas fronteiras e nas cercas hipervigiadas dos *plateaux* da Califórnia, mas encontravam condições ideais de disseminação no próprio tecido social, moldando expectativas, hábitos e disposições, precisamente as funções que a televisão e as suas programações passarão a desempenhar com outra eficácia e, pontualmente, com muito menos democracia (a capacidade de intervenção política da televisão seria, aliás, muito rapidamente demonstrada pelo seu envolvimento na campanha política de Eisenhower - em 1952 - o primeiro presidente americano que ficava a dever à

televisão - como, outrora, Roosevelt o ficara a dever ao cinema - uma boa parte do seu sucesso político). Para Washington, era claro no início da década de 50 que a programação televisiva passava a ocupar o lugar - político - da exibição cinematográfica, enquanto o público americano se convertia, também, e em massa, ao imediatismo do telespectáculo e às potencialidades das grandes empresas de comunicação, como a Decca ou a CBS.

Hollywood demora a reagir ao Paramount decree, mas capitula: primeiro a Paramount, em 1949, depois a RKO, em 1950, a MGM e a 20th Century-Fox em 1952 e a Warner em 1953, uma a uma, as grandes companhias de produção desintegram-se do sistema de distribuição e exibição. Não é mais possível estabelecer programas a longo prazo de estreias, é muito mais difícil negociar agora a distribuição de dez filmes-B contra a possibilidade de exibição de um filme-A. Da posição de grande oligopólio industrial, Hollywood vê-se confrontada, de um momento para o outro, com a necessidade de repensar, filme a filme, todo o seu sistema de produção segundo esquemas quase primários de um artesanato de luxo. Às palavras de ordem totalitárias e integradoras das décadas de 20, 30 e 40, que falavam em nome da inteligência do sistema e da sua previsibilidade, sucede-se agora a proliferação de múltiplas vozes e ressonâncias (de ruídos), que atravessam o campo escavacado da indústria, falando em nome de interesses e

projectos verdadeiramente particulares. A desintegração dá lugar, por sua vez, à independência; este é o tempo dos *dealers* e dos "pacotes", dos pequenos e grandes negociantes que manipulam, filme a filme, e com o contributo inestimável e essencial das todo-poderosas Agências, como a William Morris, a Famous Artists ou a MCA (Music Corporation of America), de Lew Wasserman, o contributo de vedetas como James Stewart ou de realizadores independentes como Hitchcock (que se tornaria, aliás, no terceiro maior accionista da MCA e, por via disso, num dos grandes "patrões" da Universal, quando a MCA anexou o estúdio, em 1959).

O *Grande Hotel*, esmeradamente erguido por Thalberg no início da década de 30, com tudo no seu lugar, vitrina polida de todo o sistema de estúdios e de tudo o que de excelente, de bom e de mau tinha para oferecer é agora o *Hotel da Barafunda* das televisões e das agências e, com alguma sorte, de um ou outro grande independente (como John Ford que, depois de vinte anos na Fox, decide fundar com Merian C. Cooper a sua própria casa de produção: a Argosy, a operar a partir de 1947). No meio de alguns patéticos estertores - onde assume posição de destaque o desastre financeiro de proporções "cesarianas" de *Cleópatra*, que esgota todos os recursos da Fox, em 1963 -, Hollywood era já uma questão histórica na década de 50. E para essa inexorável erosão não me ocorre epitáfio mais belo do que a ascensão da *mega-star*

Ingrid Bergman ao cume do vulcão de Stromboli (outra ilha, outro continente, outras formas, outro cinema), implorando a Deus (aos deuses, já que são três os que ela invoca), sem maquilhagem, sem estúdio, entregue, por amor, à própria fúria dos elementos, e num maravilhoso italiano com sotaque post-sincronizado que lhe "*dê a força, a convicção e a coragem*". Muito mais do que a belíssima tragédia de *A Condessa Descalça*, quase ao mesmo tempo que Jennifer Jones sucumbia no alto da montanha de *Duelo ao Sol*, esta imagem sublime e agreste de Ingrid Bergman perdida no alto de Stromboli (enquanto era perseguida por Selznick, por toda a Europa) e as palavras que, na sua boca, coloca Rossellini, não são apenas o fim de qualquer coisa mas são, principalmente (primeiramente), o começo de uma outra (que o ventre fértil da actriz, justamente, abriga): o (re)começo do cinema a partir do zero, da reconstrução de uma mesma experiência primordial do espaço, do tempo e do movimento (e dos dramas que deles partem e que com eles se fundem), um cinema do olhar, da liberdade e, sobretudo, um cinema da fé (de fé nos deuses, claro, mas também no mundo e nas imagens que dele se despreendem).

STROMBOLI



OUTRO CONTINENTE, OUTRA ILHA,
OUTRAS FORMAS, OUTRO CINEMA

UMA, DUAS PALAVRAS (À PARTE) DE RESISTÊNCIA

Há algo de suspeito nesta vontade internacional de continuar a falar, independentemente das histórias, no nome (em nome) de Hollywood, da sua actualidade, para significar práticas que outros procuram instalar noutros horizontes e territórios, como forma de reacção. Tragicamente, a Europa parece não ter encontrado melhor forma de responder à natural agressividade comercial (e cultural) do cinema americano, do que "inventar" um outro (pindérico) Hollywood a que deu o nome - algo pomposo e retorcido - de AUDIOVISUAL. Em vez de absorver as desordenadas - e, por isso mesmo, fundamentais - palavras de resistência de *Stromboli* - as palavras do cinema -, os estados europeus e os obscuros interesses que procuram servir parecem dipostos a reinventar uma nova ordem, à falta de talento político para reinventar as formas e a experiência delas. A ideologia é assim a mesma do *Grande Hotel*, mas à escala europeia; não é uma forma de reacção, mas uma forma de redução. O desejo profundo do ogre audiovisual é que tudo possa ser reduzido à escala miniaturizada da electrónica, e é por isso, por essa incapacidade de trabalhar a projectação das coisas, como dizia Godard, que quase cinquenta anos depois de Hollywood, quase cinquenta anos depois de *Paisá*, se instala na Europa um novo sonho totalitário da ORDEM (na Europa, precisamente, o único sítio no mundo em que se falou

de uma indústria do cinema, quando os americanos sempre lhe chamaram indústria de filmes). Enquanto isso, e em nome das muito grandes produções "audiovisuais" que, provavelmente, nunca se chegarão a fazer, do Hollywood europeu que nunca chegará a existir, da *Grande Parada made in Bruxelas*, continuarão a multiplicar-se as vozes da prescrição, a penosa infâmia de *Greed*, a ditadura pacóvia da burocracia, da repressão financeira e da (im)produtividade televisiva.

A actualidade de Hollywood, a sua presença fantasmática no discurso do audiovisual, corresponde a esse desejo de retorno a um cinema da ordem, a um pesadelo industrial baseado numa constante formatação das imagens e na morte das formas que ela implica e designa. Ao adquirirem a propriedade dos intermináveis arquivos dos estúdios de Hollywood, ao representarem-se, a si mesmos, em séries televisivas sobre a história desses mesmos estúdios e na continuidade genealógica dos seus produtores (como Ted Turner, na série que ele próprio produziu sobre a MGM), os novos padrões do audiovisual sabem que se não podem alterar completamente o passado, lhe podem, pelo menos, dar outra forma (reformá-lo) e, acima de tudo, contê-lo e difundi-lo. Em nome de uma nostalgia cinéfila que todos os ogres audiovisuais perfilham, de uma espécie de celebração continuada do acto de morte do cinema na morte cada vez mais teledisponível de Hollywood e da continuada reciclagem das suas imagens, a televisão encontrou

uma forma (cara) de responder ao grito suspenso e gigantesco de *Stromboli*. O nome de Hollywood, a sua presença actual, é hoje o primeiro nome dessa morte conceptual do cinema que a televisão celebra e exhibe, quotidianamente, como penhor do seu próprio triunfo e como significante da sua própria (tele)redução domiciliária e audiovisual.

GREED

continuidade dramática

estabelecida a partir da versão-Farnham

O filme - que Stroheim dedica à mãe²⁴⁴ - abre, mesmo antes de terminado o genérico, com uma citação de Frank Norris, cujo propósito evidente é marcar a solidariedade entre os dois autores e definir o programa ético e estético de *Greed*:

"I never trukled. I never took the hat to Fashion and held it out for pennies. By God, I told them the truth. They liked it or they didn't like it. What had that to do with me? I told them the truth; I knew it for the truth then; and I know it for the truth now."

O primeiro grande bloco que se segue ao genérico - que termina com a inscrição algo irónica de *"personally directed by Erich von Stroheim"*, com a grafia do nome a imitar a assinatura - é o que se convencionou designar por Prólogo, e que corresponde à parte acrescentada por Stroheim à narrativa de Norris, isto é, o tempo que precede a instalação de McTeague no seu consultório de dentista em San Francisco. Sabe-se que este prólogo era muito mais extenso do que o material sobrevivente - que o reduziu, praticamente, à apresentação de McTeague e da mãe²⁴⁵. São cinco sequências

²⁴⁴ Dedicatória importante, no próprio sentido do filme, mas relevante, também, do estatuto absolutamente particular deste filme, no contexto da obra de Stroheim e do conjunto da produção americana.

muito curtas, precedidas por um novo intertítulo introdutório:

*"Gold, gold, gold, gold,
Bright and yellow, hard and cold,
Molten, graven, hammered, rolled
Hard to get and light to hold"*²⁴⁵

²⁴⁵ Na realidade, e a avaliar pela publicação do argumento autografado por Stroheim (Finler (ed.): 1972), o prólogo não só serviria para descrever o meio originário de MacTeague - as minas de ouro do Norte da Califórnia -, mas - muito mais importante do que isso -, servia para revelar a oposição entre a mãe e o pai, capataz na mina e alcoólico congénito. *"Every Stadurday night he turned into a druken, raging beast in the miner's saloon, with its blowzy 'hostesses' who took wahtever was left of the miners' that didn't go for drinks"* (Weinberg, 1972:20). Não muito mais tarde, e durante o seu primeiro encontro com Trina, esta referência ao pai é absolutamente recuperada: nessa altura um intertítulo lembrará: *"but below the fine fabric bred of his mother, ran the foul stream of hereditary evil... the taint of generations given through his father"*.

²⁴⁶ Rosenbaum (Rosenbaum, 1980:112) identificou a citação como sendo proveniente de um poema de Thomas Hood (1799-1845) - *Miss Kilmansegg: Her Moral*. Hood era um poeta inglês, conhecido sobretudo pelos seus versos humorísticos e *"sa compassion pour les pauvres"*. Este não terá sido, no entanto, o texto inicialmente escolhido por Stroheim para ilustrar, alegoricamente, o espírito de Greed, mas sim uma opção posterior, da própria MGM. O texto escolhido por Stroheim reportava-se a um poema sobre a morte - *The Grave* (1743) - assinado por Robert Blair e cujo texto era o seguinte:

*"Oh cursed lust of Gold! When
for thy sake the fool throws
up his interest in both worlds.
First, starves in this, then damn'd
in that to come"*

Rosenbaum dá desta diferença uma interpretação interessante, fazendo incidir sobre a escolha de Stroheim uma opção geral sobre a fatalidade da condição humana e, particularmente, sobre a avidez, enquanto que na perspectiva da MGM há uma muito maior convergência sobre os efeitos circunstanciais (e imediatamente compreensíveis) da narrativa. Enquanto que, para Stroheim, Greed se desenha como um retrato da humanidade, para a MGM o filme confina-se à

1) - uma rápida descrição do trabalho de McTeague como mineiro, na Big Dipper Gold Mine, a que se segue uma cena no exterior da mina, quando McTeague apanha do chão um pequeno pássaro, recolhendo-o, com ternura, na mão. Perante o ar agressivo e trocista de um outro mineiro, que lhe bate na mão e o obriga a deitar fora a ave, McTeague, colérico, empurra-o violentamente para a água. Esta primeira sequência termina com um intertítulo: "*Such was McTeague*";

2) - Sequência na cozinha de uma cantina. A velha mãe de McTeague arruma alguma louça e olha o relógio. Senta-se numa cadeira, exausta. Segue-se um intertítulo: "*Such was Mother McTeague*"²⁴⁷;

particularidade personológica dos seus protagonistas.

²⁴⁷ Um importante comentário a estas duas rápidas apresentações de McTeague e da mãe pode encontrar-se na 2ª viagem de Godard a Montreal, no projecto - levado a cabo por ele e por Serge Losique - de constituição de *Uma verdadeira história do cinema*. Referindo-se à necessidade de controlar a parte objectiva das coisas por forma a controlar a subjectividade, Godard diz: "Por exemplo, a introdução de Greed, que é absolutamente perfeita: há sete ou oito planos de abertura e logo... Isso era interessante esta manhã, precisamente, a utilização dos intertítulos por Stroheim, como pelos russos; o intertítulo fazia parte do plano e o cinema mudo falava às vezes com muito mais força que muitos filmes sonoros, porque os intertítulos não tinham uma longitude cinematográfica, por assim dizer... Stroheim foi um dos primeiros, e logo depois os russos, que trouxeram ao plano um valor de ângulo, de plano... então há sete ou oito planos de abertura em que se mostra alguém que faz qualquer coisa e logo a seguir põe-se: "Such was", e logo vê-se a mãe, depois há três planos e põe-se "Such was his mother". E este é realmente um poder enorme que o cinema tinha e que perdeu; em certos momentos, a literatura ou a linguagem emparelhavam bem com ele" (Godard,

3) - No exterior do Mike's Saloon, presumivelmente o local de divertimento dos mineiros. Duas prostitutas assomam a uma janela, enquanto uma carroça puxada por um cavalo se aproxima. É o Doutor "Painless" Potter, dentista ambulante. Pára a carroça junto ao Saloon, e apeia-se. Pendurado na carroça está um grande dente, indicador da profissão²⁴⁸;

4) - Primeiro corte com a natureza realista do filme. A mãe de McTeague imagina o futuro do filho como dentista. A cena é nocturna, no exterior do bar, e McTeague é um dentista promissor cheio de clientes;

5) - Partida de McTeague - anunciada por um intertítulo -. Cumprindo o desejo da mãe, McTeague acompanha o dentista

1980:70-71). O estatuto do intertítulo em *Greed* não faz, no entanto, unanimidade. Na sequência da análise que faz do texto colocado como prefácio do filme, e da sua proveniência MGM, Rosenbaum conclui: "*Na maior parte dos casos, este didactismo produz um efeito redundante em relação aos planos que precedem ou que se sucedem a um intertítulo, e sugere uma desconfiança de princípio em relação à capacidade das imagens em articular a narração por si próprias, sem instruções verbais sobre o seu modo de leitura*" (Rosenbaum, 1980:112-113). A argumentação de Rosenbaum não é, no entanto, suficiente, para contradizer a reflexão de Godard e, em termos gerais, a coerência de grande parte dos intertítulos em *Greed*, e o carácter profundamente harmónico e unitário que estabelecem, na maior parte das vezes, com o próprio texto do filme.

²⁴⁸ Este pormenor é importante. Mais tarde, quando McTeague monta o seu consultório na Polk Street, coloca na fachada um enorme dente dourado.

com o propósito de aprender os segredos da profissão. Fim do prólogo.

6) - No consultório do "Doutor" McTeague, em S. Francisco. McTeague atende uma paciente. O consultório é num prédio de esquina, e no exterior é possível ver o movimento da rua. Entram Marcus Shoulder e Trina Sieppe, que se queixa de um dente. Depois de saudar McTeague, Marcus e Trina sentam-se, aguardando vez, e Marcus apresenta McTeague como um dos "sujeitos mais estranhos", fazendo referência ao seu porte e ao seu aspecto físico. Enquanto esperam que McTeague acabe de atender a paciente, entra na sala um estranho personagem: uma mulher com uma "maneira" cigana. Marcus diz a Trina que se trata de Maria (Macapa), *"um pouco doida da cabeça"*, e que se ocupa das coisas do consultório. Maria aproxima-se de Trina, mostra-lhe um bilhete, e faz-lhe a pergunta trágica: *"Buy a ticket in the lottery?/Just a dollar"*. Perante o desdém de Marcus e a insistência de Maria, Trina acaba por ceder (trata-se também da primeira ocorrência física do dinheiro em *Greed*, quando Marcus tira do bolso algumas moedas). McTeague termina, entretanto, o seu trabalho com a outra paciente e dispõe-se a atender Trina. Marcus e Trina levantam-se, e aproximam-se de McTeague. Marcus apresenta Trina como prima e namorada, e antes de se despedir recomenda a McTeague que *"não faça nada que ele não faça"*.

Trina senta-se na cadeira de paciente e McTeague examina-lhe a boca, com a ajuda de um espelho dentário. Diz-lhe que lhe tem que arrancar três dentes e *"fazer uma ponte"*. Trina pergunta-lhe se *"não custará muito caro"*. McTeague começa a trabalhar com a broca, e um intertítulo informa que *"nas duas semanas seguintes, Trina foi uma paciente diária"*.

6A) - No consultório de McTeague. Trina está sentada na cadeira, e McTeague está debruçado sobre ela, empunhando uma broca. Trina queixa-se, e McTeague propõe-se anestesiá-la, *"com éter, menos perigoso que o gás"*. Trina acede, e McTeague prepara a anestesia, aplicando-lhe uma gaze sobre o rosto. Não resistindo à tentação de a ver adormecida e disponível McTeague beija-a - um significativo intertítulo dirá que *"pela primeira vez, McTeague tinha ambições"* -, enquanto um canário se agita, numa gaiola. Depois de uma curta fusão a negro, Marcus entra no consultório. Trina acabara o tratamento e mostra a Marcus o trabalho de McTeague. Marcus elogia-o, e saem os dois do consultório, não sem que um intertítulo informe que *"Trina não voltará"*. Um segundo intertítulo, que se segue a um grande plano de McTeague diz: *"His dream was gone"*, ao que se segue a primeira das fantásticas explorações da oposição entre interior/exterior, com Marcus, olhando pela janela a partida de Trina e Marcus num carro elétrico.

7) - Sea Rock - Cliff House, um famoso passeio de San Francisco. Mantém-se a exploração da dialética exterior/interior. McTeague e Marcus estão sentados num café, enquanto no exterior a esplanada está cheia de passeantes. McTeague confessa a Marcus a "violação" do consultório e a sua atracção por Trina. Depois de um momento de raiva contida, Marcus aceita ceder Trina ao amigo: *"Friends for life.../or death"*.

8) - Oakland, estação do comboio. Marcus leva McTeague a conhecer a família Sieppe. Ao rigor desolado da composição, dominada pela paisagem desabitada e o rigor geométrico dos carris, Stroheim contrapõe a atmosfera festiva da recepção. O pai Sieppe organiza um desfile com as crianças, e toda a gente tem pequenas bandeiras nos chapéus. McTeague cumprimenta a família, e segue depois com Trina, na retaguarda do desfile.

8A) - No seguimento da sequência anterior, o grupo chega a um parque de diversões. 2ª ocorrência do tema do dinheiro: Marcus pede a McTeague dinheiro para os bilhetes, ao que este responde que não tem. É Marcus quem compra os bilhetes do grupo. No parque de diversões, o pai Sieppe diverte-se numa

barraca de tiros, enquanto McTeague, Marcus, Trina e Selina (irmã de Trina) preferem a vertigem do carrossel.

9) - Visita de McTeague a Trina, no mesmo décor de 8. Um intertítulo anterior dá conta que ambos se encontravam todas as quartas e domingos. É o mês de Março, o mês das primeiras chuvas. Trina sugere a McTeague uma ida até ao paredão, que fica defronte da paragem do comboio. Vão para lá, e a câmara mostra-nos a imundície do décor: um rato morto no meio da lama. Um comboio passa ao fundo, a grande velocidade. McTeague e Trina sentam-se. Ele puxa de uma harmónica; ela pede-lhe que toque *Hearts and Flowers*; ele faz-lhe sinal que não sabe e sugere *Nearer by God to thee*.

9A) - Um plano de nuvens ameaçadoras anuncia a chegada da tempestade. A chuva é muito forte e Trina e McTeague correm a refugiar-se no abrigo da estação. McTeague pergunta-lhe porque não casa com ele. Trina mostra muito receio e diz que não. "*Porquê, Miss Trina?*", pergunta-lhe ele; "*Because*", responde-lhe ela. Um intertítulo faz-nos saber que o destino acaba de os unir. McTeague beija-a, quando um comboio atravessa velozmente o espaço da estação, e faz menção de a acompanhar a casa. Ela recusa, "*que a deixe ir só, mas que pode vir no domingo*". Trina parte. McTeague,

debaixo da chuva, exulta: *"I've got her! By God! I've got her!"*. Entra no comboio de volta a San Francisco.

10) - Um intertítulo informa que McTeague e Trina ficaram noivos, e que festejam o noivado com um espectáculo e uma refeição simples, com a família de Trina, no consultório de McTeague. A acção, passa-se toda ela, à saída do espectáculo. A mãe Sieppe discute quais os melhores números do *vaudeville*. Trina preferiu as *"canções tristes"*, McTeague o *"Nearer by God to thee, tocado em garrafas"*.

11) - Nas escadas do prédio onde McTeague tem o consultório. há um pequeno ajuntamento de pessoas que esperam o grupo de convivas. McTeague e Trina sobem a escada, juntamente com a senhora Sieppe. Carregam sacos de papel com comida e garrafas²⁴⁹. No cimo da escada, estão os vizinhos e, entre eles, alguns personagens conhecidos: Marcus e Maria. Um homem dirige-se a Trina e diz-lhe que ganhou a lotaria; *"que quando apresentar o bilhete receberá 5000 dólares em dinheiro"*. Trina fica surpreendida, perante o ar admirado de toda a gente, o sorriso de Maria e a raiva contida de Marcus.

²⁴⁹ É um plano conhecido (citado mais tarde por Vidor, na segunda sequência de *The Crowd*). A tomada de vistas é feita do cimo da escada, com um forte *plongée* sobre McTeague, Trina e a senhora Sieppe, algo comprimidos no exíguo espaço. A perspectiva é fortemente acelerada pelo declive da escada e pela contraposição entre as linhas escuras do corrimão e a superfície clara das paredes.

A mãe de Trina pergunta-lhe - também admirada - "*para que queres tu tanto dinheiro?*". "*Get married on it, for one thing*", é a sugestão mordaz de Marcus.

11A) - No apartamento de McTeague, no final da pequena festa. Há restos de comida sobre a mesa. Marcus e Trina despedem-se dos convidados, entre os quais se contam os vizinhos que os esperavam no cimo das escadas. Maria tem direito a um plano montado em paralelo, na cozinha da casa: ajeita algo no avental (bruxaria?) e sai, despedindo-se do casal com um grande sorriso. McTeague e Trina estão sós. Ela diz-lhe: "*Pensa só em todo este dinheiro... logo nesta altura*". McTeague tenta beijá-la; ela repele-o, pudicamente, quando Marcus surge à porta da casa, interpondo-se entre eles (em 2º plano), para levar McTeague para o hospital de cães de que Marcus se ocupa, deixando o consultório de McTeague vago para Trina, "Der Mommer" e o pequeno "Owgooste".

11B) - Montagem alternada entre Trina no consultório, procurando o bilhete da lotaria - que encontra e afaga, satisfeita - e Marcus, no hospital de cães, lamentando a sorte de ter cedido Trina a McTeague.

12) - O grande bloco do casamento de McTeague e Trina, anunciado por um intertítulo (que informa também, que a

cerimónia decorre no estúdio de um fotógrafo, que McTeague havia alugado para o casal). Verdadeiro exemplo do gótico americano²⁵⁰, o bloco do casamento começa pela cerimónia propriamente dita quando, num portentoso *travelling*, Stroheim conduz a câmara de um grande plano da aliança de casamento até ao plano médio de um McTeague pensativo. Na pequena sala da casa, os convidados preparam a cerimónia. McTeague é trazido de uma divisão adjacente e ocupa o seu lugar no centro da sala. Uma cortina agita-se, a irmã de Trina começa a tocar no piano e quando a cortina se abre - deixando ver o quarto - Trina surge vestida de noiva, de braço dado com o pai. Trina avança até junto de McTeague (num plano admirável, com Trina atravessando longitudinalmente a sala, passando por detrás do futuro marido). A cerimónia começa, quando o oficial do Registo começa a ler as fórmulas matrimoniais. É também o momento de entrada de um dos mais complexos e conhecidos planos de *Greed*, pela excepcional utilização da profundidade de campo e da relação de oposição/complementaridade entre o interior e o exterior. Por trás do oficial, e através da janela, passa um cortejo funerário que atravessa, fisicamente, o enquadramento e, numa estranha (e realista) forma de *mise en abyme*, o casamento de Trina e McTeague²⁵¹. O extremo rigor dos enquadramentos é

²⁵⁰ Utilizo aqui o título do quadro pintado por Grant Wood, em 1930

²⁵¹ William Daniels, um dos operadores que assinou a fotografia de *Greed*, refere, em particular, o carácter inovador deste plano no

acompanhado pelas posturas hieráticas e as marcações dos personagens; o gesto é remetido para uma clandestinidade que a indiscreção da câmara revela, por vezes (Marcus cerrando os punhos por trás das costas, a desatenção - prontamente punida das crianças -, os pequenos movimentos expressivos de Trina olhando o marido). A solenidade e tensão do momento é prontamente desfeita pelo fim da cerimónia: os convidados cumprimentam os noivos e a atmosfera distende-se, embraiando uma continuação, por ora insuspeita.

12A) - A apresentação e entrega das prendas é o momento que faz a passagem da cerimónia para a boda. O ambiente é já claramente liberal. McTeague oferece a Trina um casal de pássaros numa gaiola, e Marcus - ostensivamente - oferece-lhe um relógio.

12B) - *"And then, for two full hours, they gorged themselves"*. É com este intertítulo que abre um outro bloco responsável pela reputação de Greed: a boda. Os convidados

contexto fotográfico do filme: *"Utilizámos interiores naturais para a rodagem das cenas em San Francisco. Foi uma das primeiras vezes em que se fez tal coisa. Filmámos uma grande cena, da qual ainda hoje se fala: o casamento de McTeague com a rapariga. Durante a cerimónia do casamento vê-se, através da janela, a passagem de um funeral. A cena foi filmada sem qualquer truque. Havia um problema no equilíbrio da exposição entre o exterior e o interior, de modo a ter-se a sensação que as cenas eram iluminadas, unicamente, pela luz do dia. Colocar, no interior, a luz suficiente para o equilibrar com o exterior foi um trabalho infernal"* (Daniels, s/d:26).

devoram, alarvemente, grandes carcaças de animais. A aproximação aos modelos da tipagem eisensteiniana é, nesta sequência, particularmente evidente²⁵² e também o rigor, minimalista e sem piedade, do olhar de Stroheim: a descrição da família Sieppe - com os seus pequenos e grandes monstros -, o despeito de Marcus (que elabora, no final, um cínico brinde) e, finalmente, o retrato, já maculado, do matrimónio, com o rigor da cerimónia engolido pela voragem do banquete e a libertação de um catálogo dos mais baixos (e irretratáveis) instintos humanos. Depois do aparato organizado e artificial do casamento, o matrimónio McTeague precipita-se na curva da realidade; que talvez nunca - como aqui - foi tão cruel.

12C) - *"And then come the farewell"*. Os noivos despedem-se da família de Trina. Primeiro o pai, depois os irmãos, finalmente a mãe: *"Doktor... pe goot to her... pe vairy goot to her... von't you?"*. McTeague fuma tranquilamente o cachimbo e sossega a senhora Sieppe. Trina, aterrorizada, despede-se da mãe nas escadas - onde o *plongée*

²⁵² Koszarski refere este aspecto, utilizando documentos de época. Abordando a preparação, no terreno, para a rodagem de *Greed*, escreve: "Enquanto duraram as sessões de apuramento do script, von Stroheim percorria as ruas de San Francisco e Oakland à procura de decóres (...) Encontrou um lugar, na esquina das avenidas Hayes e Laguna e reservou a área. Enquanto isso, no número 35 da Stockton Street, Anna Thorne "registava rostos" para papéis de figuração, alinhando os potenciais participantes de acordo com as teorias de tipagem de Stroheim" (Koszarski, 1983:124).

pronunciado do plano anuncia a vertigem do casamento. A senhora Sieppe sai, e Trina, abandonada, resigna-se a voltar para casa do marido.

12D) - A última cena do bloco do casamento respeita à noite de núpcias. Trina, horrorizada, entra em casa, quase clandestinamente, e olha McTeague que, de costas, olha também, e por sua vez, o casal de pássaros que acabara de oferecer à mulher. Trina compreende a relação entre os pássaros e o olhar predador de McTeague, e refugia-se no quarto. Um ruído denuncia-a, e o marido vai ter com ela, tomando-a nos braços. Trina debate-se, mas rende-se, por fim, no fetichismo de um plano célebre²⁵³ sobre os pés soerguidos. McTeague deixa-a cair na cama, e no mais geral dos enquadramentos, corre a cortina que separa o quarto da sala (de onde a vista é tomada)²⁵⁴.

²⁵³ Também citado por Vidor em *The Crowd*.

²⁵⁴ Tomando este plano por referência, e ainda o facto de Stroheim ter mandado abater, por algumas vezes, as paredes do décor natural que escolhera para figurar a residência dos McTeagues (segundo entrevista de William Daniels a Kevin Brownlow), Rosenbaum sugere que um dos referentes fundamentais do documentarismo de Stroheim é o teatro: "William Daniels sublinhou (numa entrevista inédita a Kevin Brownlow) que a paixão de Stroheim pela acumulação de detalhes naturalistas, e a sua recusa em comprometer, por qualquer motivo, a decisão de posicionamento da câmara, uma vez escolhido determinado ângulo de tomada de vistas, levava-o, muitas vezes, a deitar abaixo as paredes desses décors 'naturais' para arranjar espaço para a câmara. De modo inevitável, um tal processo - e a ausência de contracampo que ele implica - conduz à instalação artificial de uma 'quarta parede', tal como na cena do teatro; e o plano de conjunto que termina a sequência da noite de núpcias - a câmara afasta-se de

13) - Os meses passam numa longa fusão, que abre sobre um plano geral de uma igreja no meio da cidade. Um intertítulo precedente explica que os primeiros meses de casamento haviam trazido grandes transformações: depois de ganhar a lotaria, e receando que o dinheiro os conduzisse à extravagância, Trina apaixonara-se pela poupança. As duas pequenas sequências que inauguram este novo bloco dramático ilustram esta ideia. Na primeira, Trina e McTeague saem da missa e dirigem-se a uma vendedora de flores. Trina escolhe duas, e abre o porta-moedas para lhe pagar. Um grande plano oportuno, mostra o interior da carteira cheio de notas e moedas. Trina, no entanto, diz a McTeague que não tem trocos, e é este que acaba por pagar as flores. Na segunda, e depois de um intertítulo que refere o desejo de ambos por uma pequena casa, vemos o casal a sair dessa casa, cumprimentando o senhorio. Depois, e num *travelling* na rua, com os dois em plano médio, McTeague diz a Trina que lhe parece um bom negócio, ao que esta responde que *"trinta e cinco dólares lhe parecem uma extravagância a que eles se não podem permitir"*.

Trina desfeita em lágrimas, parando no limite da alcova, e McTeague deixa cair um cortinado que a esconde e a todo o décor nupcial -, esse plano sugere também que o teatro foi um dos principais eixos que estruturou o realismo 'documental' de Stroheim" (Rosenbaum, 1980:95-96).

14) - McTeague seroa no café Frenna, "onde Trina lhe permite ir uma vez por semana". No pequeno café, McTeague bebe cerveja e fuma cachimbo, enquanto na mesa em frente Marcus o olha de soslaio. Marcus está impaciente. Pergunta a McTeague quando este se decide a pagar-lhe o dinheiro que lhe deve. McTeague, espantado, pergunta-lhe que dívida é essa, e Marcus responde-lhe "*que é pelo dinheiro que lhe emprestou no dia do piquenique com Trina*". McTeague, algo chocado, diz-lhe que lho devia ter pedido há mais tempo. Depois de McTeague lhe pagar, Marcus insiste. Diz-lhe que ele lhe deve ainda o dinheiro da dormida no hospital veterinário, na noite da celebração do noivado; "*four bits*", o dinheiro que qualquer pensão lhe levaria. McTeague: "*for that, too?*", e paga-lhe.

Em paralelo, *insert* de Trina que, sentada na cama, puxa o brilho a uma grande moeda.

Marcus, finalmente, pergunta a McTeague se ele não há-de ter também direito ao dinheiro da lotaria, pois Trina estava-lhe prometida. McTeague responde-lhe que o dinheiro não é dele, e Marcus, furioso, agride-o, atirando-lhe com o cachimbo ao chão. O cachimbo parte-se e, perante a ira de McTeague, alguns clientes apressam-se a separá-los. Mas

Marcus, traiçoeiro, abre uma navalha e atira-a a McTeague. A arma passa-lhe ao lado, de raspão, e crava-se na parede de madeira. Marcus desaparece, empurrado por alguns clientes, deixando McTeague entregue a uma raiva selvática. *"Ele não pode fazer isto comigo!"*. *"Such was McTeague"*.

15) - Intertítulo: *"(...)Mac's mood of wrath always faded in Trina's company"*. Trina e McTeague estão na cama: ele, deitado, ela ainda sentada, preparando-se para se deitar. Trina diz a McTeague que a mãe lhe pediu, por carta, cinquenta dólares. McTeague responde-lhe que *"acha que lhe podem dispensar esse dinheiro, uma vez que o dinheiro da lotaria ainda está intacto"*. Trina, quase escandalizada, responde-lhe que esse dinheiro *"is never going to be touched"*. McTeague adormece, entretanto, e Trina, furtivamente, tira-lhe o dinheiro da algibeira das calças e, depois de o contar avidamente, esconde-o na mesinha de cabeceira. Sentada na cama, e esfregando as mãos, Trina sorri, cínica: *"se ela precisar mesmo do dinheiro, há-de escrever outra vez"*. Fecho em fusão. Abertura sobre:

o primeiro dos muitos planos alegóricos que, supostamente, deveriam cortar o "texto" de *Greedy*. Dois braços

compridos e esqueléticos remexem uma grande quantidade de moedas brilhantes.

16) - A sequência abre com o primeiro dos dois planos sobreviventes nesta montagem, demonstrativos da afectividade de Trina. McTeague está sentado na cadeira de balouço, e Trina, de pé, aperta-lhe, ternamente, a cabeça nos braços. Um toque na porta de entrada interrompe a privacidade do momento. Trina compõe-se e abre a porta. É Marcus, que se dispõe a visitar os McTeagues. Depois de cumprimentar Trina, Marcus dirige-se a McTeague e sela, com um aperto de mão, a renovação da amizade entre os dois, depois do incidente no café Frenna. Marcus senta-se numa cadeira entre Trina e McTeague. Metaforizando a relação de Marcus com os McTeagues, um gato espreita, furtivo, a gaiola onde está o casal de pássaros. Marcus vem anunciar a Trina e McTeague que se vai embora de vez, *"tratar de criar gado para um pato inglês"*. Pergunta como vão os negócios, *"se há muito que fazer"*. *"A lot to do, but no money"*, é a resposta de Trina. O gato mantém-se à espreita dos dois pássaros. Terminada a visita, Marcus levanta-se e dispõe-se a partir. Aperta a mão a McTeague, e diz-lhe que deve ser a última vez que se vêem. Depois da partida de Marcus, Trina ri-se, e diz a McTeague

que *"adeus... deve ter sido o melhor que Marcus lhe disse em toda a sua vida"*.

17) - Depois de uma curta fusão, e sobre um plano da porta do consultório, duas cartas são atiradas para o chão. McTeague recolhe-as e, ao abrir uma delas, dá-se conta que é uma carta da Associação dos Clínicos Dentários da Califórnia, dirigida a ele - McTeague, 611, Polk Street -, proibindo-o de exercer uma profissão para a qual não tem diploma. Mantém-se o tema do gato que persegue os pássaros, e mal McTeague acaba de ler a carta, o felino salta sobre a gaiola, e é McTeague que o impede de levar avante as intenções predadoras. McTeague mostra a carta a Trina. Esta fica desesperada, quando um plano de campanha anuncia a entrada de um novo cliente. Trina diz ao marido *"que faça o máximo de dinheiro possível antes que o proibam definitivamente"*, e depois da saída de McTeague, senta-se numa cadeira e debruça-se sobre a mesa. Um breve instante de reflexão - que introduz, de novo, o gato olhando os pássaros - revela a Trina a presença de Marcus por detrás de todo o assunto.

18) - Como no início de 16, Trina está abraçada a McTeague, e ambos lamentam a sorte que tiveram com a suspensão do consultório. McTeague mostra a ardósia com as

marcações dos doentes: *"toda esta gente e mais ninguém vem"*. As lágrimas caem sobre a ardósia e apagam o giz. *"É melhor apagar tudo"*, diz Trina, esfregando as lágrimas na ardósia. McTeague levanta-se da cadeira; o *contre-plongée* da câmara ajuda a ampliar o gigantismo de McTeague nesse momento de ira, recortando-o contra o tecto. *"Se alguma vez voltar a encontrar o Marcus Shoulder!"*, diz McTeague; *"Se alguma vez o voltares a encontrar!"*, repete Trina, passando-lhe por debaixo do braço ameaçador de gigante.

19) - Um intertítulo explica que, com a suspensão de McTeague, a atmosfera familiar se tornou cada vez mais ácida. Trina resolvera vender tudo e dedicar-se à fabricação de bonecos, para evitar tocar no dinheiro ganho na lotaria. A sequência abre com um plano geral de Trina que, de costas para a câmara, e vestindo uma grande bata cinzenta, acaba de escavar com um canivete um pequeno boneco de madeira. Quatro planos curtos (sendo pouco habitual a ocorrência deste nível descritivo em *Greed*) constroem a imagem do desleixo a que o lar chegou (por contraste com o esmero das sequências anteriores): as aparas de madeira no chão; a cama por fazer; um pequeno despertador sobre uma cadeira; a louça amontoada no lava-louças. McTeague entra em casa, cabisbaixo; Trina olha para o relógio. McTeague informa-a que foi despedido e Trina levanta-se e pergunta-lhe se não há outra fábrica de

instrumentos cirúrgicos na cidade. McTeague respnde-lhe que há dois e Trina manda-o procurar outro emprego. McTeague sai de casa, seguido por Trina.

19A) - Na escada do prédio. Trina, com uma expressão carregada de avareza, pergunta ao marido se ele não foi pago. Ele diz que sim e estende-lhe um rolo de dinheiro. Ela insiste, bate com o pé no chão (num belo e rápido plano que reenvia para os famosos pés da noite de núpcias); revista-lhe ainda os bolsos, e acaba por lhe tirar ainda uns trocos. "*Money, always money*", diz McTeague e começa a descer a escada. É o momento em que ocorre um dos mais célebres planos do filme, com a tomada de vistas do fundo da escada, e McTeague em plano médio, e *contre-plongée*, recortado sobre Trina que o olha do patamar. McTeague volta-se para trás e pede a Trina algum dinheiro para o carro elétrico, porque é longe e ameaça chover. Trina manda-o embora, "*e que vá a pé*".

Segundo plano alegórico de quatro braços de aparência tentacular, acariciando objectos em ouro.

20) - É noite e chove torrencialmente. McTeague está defronte do café Frenna, e um homem convida-o a entrar,

"antes que morra com alguma gripe". McTeague entra no café cheio de gente comprimida e encosta-se ao balcão. O amigo pede duas bebidas, mas McTeague - sem dinheiro - recusa. Perante a insistência do outro, aceita. Bebe um, e depois outro.

Em paralelo, *insert* de Trina que puxa o lustro a uma moeda, e admira-lhe depois o brilho.

No café, McTeague bebe a última bebida.

21) - Grande plano das botas enlameadas de McTeague, avançando no patamar. Trina, dentro de casa, está a guardar as moedas que acabou de limpar, quando ouve mexer na porta. McTeague bate violentamente na porta, quando dá por esta fechada à chave. Trina corre a esconder as moedas dentro de uma arca, e vai abrir a porta. McTeague está furioso, talvez embriagado e senta-se na cama. Por detrás dele, emoldurada na parede, está a fotografia do casamento. Trina pergunta-lhe se não arranjou emprego; *"se ele foi apanhado pela chuva"*. McTeague exige-lhe o dinheiro. Ela responde que o utilizou para pagar a conta da mercearia. Ele exalta-se ainda mais e

ameaça agredi-la (um grande plano do punho erguido de McTeague, que se crispa sobre Trina). O casal de pássaros agita-se na gaiola. *"You're gonna do what I say... after this... Trina McTeague"*. Ela protesta que *"ele não lhe pode falar nesse tom"*, mas acobarda-se perante as ameaças físicas do marido. Ele diz-lhe enfurecido que esteve a beber *whisky*, e deita-se na cama dizendo-lhe que não quer ser incomodado. Trina, debulhada em lágrimas, pergunta-se a si mesma onde McTeague terá *"arranjado o dinheiro para o whisky"*. A sequência fecha em íris, seguida de fusão.

22) - McTeague, de novo, no bar; bebe *whisky* no balcão cheio de clientes. Diz que vai a casa buscar mais dinheiro.

23) - McTeague entra em casa. Trina está deitada na cama e acorda com o barulho do marido. Levanta-se. McTeague precipita-se sobre ela: *"You with all that money... an' me, with nothin'... Come'n"*, diz-lhe McTeague. Segura-a depois pelos ombros, e agarra-lhe na mão. Numa verdadeira explosão de sadismo, McTeague morde os dedos de Trina. A montagem opta por alternar grandes planos de McTeague e Trina, a cara distorcida pela dor. Trina cede, e vai debaixo do colchão retirar uma nota amarrada dentro de um lenço. Dá-a ao marido. McTeague olha a nota, e faz sinal que quer mais; perante a resistência da mulher, McTeague faz menção de a morder de

novo. Trina, amedrontada, vai a uma gaveta e tira outra nota que estende ao marido. McTeague revolve a gaveta à procura de mais dinheiro, e depois, com uma expressão satisfeita, mete a nota ao bolso. *"Don't you love me anymore, Mac?"*, pergunta Trina. McTeague responde-lhe: *"Sure, I do"*, e empurra-a violentamente para cima da cama. McTeague sai de casa, para regressar ao bar, e Trina fica deitada na cama.

24) - Curta sequência, após um longo intertítulo que dá conta de como todas as ambições de McTeague se desvaneceram perante a vida miserável e a avareza de Trina, apostada em resistir a tocar no dinheiro. A casa dos McTeagues é agora um barracão de madeira. McTeague está sentado na cama, a cabeça apoiada na mão. Olha o retrato de casamento na parede; já sem moldura e com um grande rasgão a meio.

25) - Trina vai ao talho. A carne está disposta sobre a banca, como se de uma gigantesca natureza morta se tratasse. Trina olha as peças de carne e os preços. Chega o talhante; é um homem corpulento, com o avental branco cheio de sangue e uma comprida faca de açougue na mão. Trina pergunta-lhe se não tem carne mais barata, e o homem tira de debaixo do balcão um alquidar de madeira: *"It's tree days old. It hardly fits for dogs"*. Trina olha o interior do alquidar, de onde tira duas costoletas, e estende-as ao talhante para ele as

pesar. A máquina registadora marca 15 cêntimos e o homem entrega as costoletas a Trina embrulhadas em papel. A saída do talho, Trina conta o troco, e separa cuidadosamente as moedas.

26) - Em casa, McTeague está ainda como em 24. Trina entra e vai até ao fogão. Põe uma frigideira ao lume e começa a cozinhar as costoletas. McTeague olha-a: uma criatura miserável, curvada pela avareza, envelhecida: o cabelo desgrenhado, as roupas esfarrapadas. Olha depois a arca onde Trina tem o dinheiro, em cima da qual está um relógio e um espelho. McTeague levanta-se e vai até junto a Trina. Pedem-lhe o troco. Ela tira da bata uma moeda. McTeague espanta-se de ser aquele o troco do dólar que lhe deu. Trina pergunta-lhe se acha que ela seria capaz de o enganar.

26A) - Um intertítulo diz que a refeição foi comida em silêncio, mas que, pela primeira vez, McTeague "*had thoughts*". McTeague tem na mão uma cana de pesca e um pequeno balde, e prepara-se para sair. Trina pergunta-lhe porque não traz ele alguns peixes para casa, e o marido sorri, respondendo-lhe que, talvez assim, ela pudesse poupar mais algum dinheiro. Diz-lhe adeus, e Trina precipita-se sobre ele, pedindo-lhe que lhe dê um beijo de despedida. Trina força-o a beijá-la. McTeague olha a gaiola dos pássaros e diz

à mulher que os quer levar com ele. Trina pergunta-lhe *"se os vai vender, que lhe hão-de dar cinco dólares por eles / ... talvez seis"*. McTeague cobre a gaiola com um pano e sai. *"Well, so long"*. Chove muito, no exterior, e McTeague olha o barracão de madeira, antes de se pôr a caminho.

No interior da casa, Trina está sentada no chão, as mãos cheias de moedas, e uma expressão de alucinada no rosto. *"How I've slaved, and starved for you"*. Um grande plano, no eixo do anterior, mostra Trina a acariciar as moedas junto ao rosto, como se de uma criança se tratasse.

27) - Um longo intertítulo explica que McTeague não voltou mais, depois daquele dia; e que Trina foi forçada a aceitar um emprego como mulher de limpeza. Significativamente, o emprego de Trina é num jardim-escola (o Lester Memorial Kindergarten), e o primeiro plano da sequência descobre-a a esfregar uma mesa, enquanto, em 2º plano, um grupo de crianças brinca. Com o balde e a escova na mão, Trina olha as crianças, e fecha a porta, refugiando-se no quarto.

28) - *"And with all her gold... she was a solitary, abandoned woman"*. É noite, e Trina, meia despida, despeja um

saco de moedas em cima da cama. Espalha-as depois, cuidadosamente. No exterior, McTeague - a gaiola dos canários na mão - revolve um caixote do lixo. Por acaso, dá com a fotografia do casamento, dentro do caixote e olha, a seguir, para o jardim-escola. Encaminha-se para lá. No interior do quarto, Trina está deitada na cama, lascivamente coberta de moedas. Batem à janela. Trina levanta-se e cobre-se com um xaile. Vai até à janela e, ao ver McTeague, abre vagarosamente a cortina. Depois abre a janela. No exterior, McTeague pede-lhe que o deixe entrar, *"que já não come desde a manhã do dia anterior"*. Trina recusa e ameaça fechar, novamente, a janela. McTeague insiste: *"que nem um cão deixava morrer de fome"*. Trina fecha, furiosamente, a janela, perguntando: *"mesmo que ele te mordesse?"*.

29) - Uma outra noite. Na escola vazia, Trina esfrega o chão de uma sala. Plano de um gato que foge. Trina segue o movimento do gato e regressa, depois, ao trabalho. Nos vidros de uma das portas (enfeitadas com adornos de Natal) surge, em contra-luz, a silhueta de McTeague, avançando lentamente. McTeague abre a porta e surpreende Trina. Em muito grande plano, e defronte da árvore de Natal (pode ler-se, em 2º plano, um fragmento da inscrição *"Merry Christmas"*), McTeague exige a Trina os cinco mil dólares. Esta reaje e McTeague agride-a, arrastando-a para outra divisão. Pelo enquadramento

das portas, e sob a luz coada do exterior pelas persianas, McTeague estrangula Trina. Depois vai ao quarto dela, e tira da arca o dinheiro. No exterior, Stroheim introduz um elemento de *suspense*, com um polícia a conversar com um outro homem, em plano muito geral. McTeague regressa à sala. No exterior o polícia e o homem separam-se e saem ambos de campo, enquanto dentro da escola, McTeague fecha as portas e sai também. No exterior, McTeague aconchega o produto do roubo, dentro do casaco, e olha o céu. As nuvens negras anunciam a proximidade de uma tempestade. McTeague: "*I bet it'll rain tomorrow*". Sai de campo, pela direita.

Nova alegoria (da danação): uma mão gigantesca aperta os corpos nus de um homem e de uma mulher, que se contorcem, debatendo-se.

30) - Um intertítulo dá conta do desaparecimento de McTeague de San Francisco, desde há várias semanas. Logo a seguir ao intertítulo, o plano de um cartaz anuncia que McTeague é perseguido pela polícia - que oferece uma recompensa de 100 dólares, pela sua captura -. A acusação é pela morte de Trina e o cartaz tem uma curiosa descrição de McTeague (um homem de dois metros de altura, de cabelo louro

claro, transportando uma gaiola de canário). No meio da multidão que olha o cartaz - numa paisagem quase desértica de província, está Marcus, envergando roupas de vaqueiro.

31) Um novo intertítulo prepara a surpreendente "reentrada" de McTeague - *"The Fugitive"* -. Um plano geral mostra-nos McTeague no meio de uma paisagem absolutamente tórrida e estéril - Death Valley -. O personagem sofre aqui uma acentuada modificação: cabelo e barbas muito compridas, um velho chapéu na cabeça, puxando um burro - numa evocação das características típicas dos garimpeiros do Oeste -.

32) Na taberna da vila. Chega Marcus e entra no salão cheio de pessoas, que preparam a perseguição a McTeague. Marcus diz que o conhece, que ele próprio se encarregará de o perseguir, *"até porque os cinco mil dólares que ele roubou lhe pertencem"*. O xerife mostra-se preocupado, porque sabe-se que McTeague fugiu na direcção de Death Valley, mas Marcus desafia quem se quiser opôr à sua determinação.

33) - Noite, no deserto. McTeague está deitado, mas rapidamente se levanta, julgando ouvir um ruído. Puxa da carabina e dispara duas vezes (a primeira delas, num muito grande plano da cara). Depois, abatido, deixa cair a arma.

33A) - Pequeno *insert* do grupo de perseguidores, que saem do *saloon* a cavalo.

34) - Madrugada no deserto. O sol rompe no horizonte, e McTeague caminha já dificilmente sob o calor abrasador. A paisagem é já arenosa, e a vegetação é quase nula. Subitamente, dois planos reintroduzem o tema da animalidade: uma cascável agressiva, e uma salamandra a fugir pela areia. Os perseguidores entram também no deserto. Um intertítulo tem escrito: "*o último poço de água*", e no plano seguinte vê-se McTeague com a cabeça enfiada no furo de água, a beber. Depois levanta-se e vai à mula buscar uma grande sertã. Enche-a de água também, e dá-a de beber ao animal.

34A) - Um belíssimo plano geral introduz, de novo, o grupo de perseguidores, que páram os cavalos. O xerife confirma que McTeague se dirige para Death Valley, e que mais vale contornarem o deserto e apanhá-lo à saída, porque "*não há no deserto água para uma montada, quanto mais para oito*". Marcus, no entanto, diz que não; que é melhor atravessá-lo. Os outros homens recusam, e Marcus propõe-se continuar a perseguição sozinho. O xerife entrega-lhe as algemas e diz-lhe que lhas ponha se conseguir apanhar o fugitivo.

35) - *"McTeague was headed for the very heart of Death Valley... that horrible wilderness of wich even beasts were afraid"*. O texto do intertítulo introduz-nos, de novo, McTeague, progredindo na paisagem árida do deserto. Desta vez, caminha, sobre o leito seco de um rio. Marcus persegue McTeague; chega junto ao furo de água, que já está seco. O cavalo de Marcus já está morto, estendido na areia, e o infinito do perseguidor é marcado pelo rasto do perseguido.

36) - McTeague prepara-se para dormir. Estende uma manta no chão e deita-se. Marcus, entretanto, aproxima-se do fugitivo. Vê-o e, furtivamente, rasteja até junto dele, empunhando uma pistola. McTeague acorda, e olha Marcus que o ameaça. Ambos se põem em pé, e Marcus revista os bolsos de McTeague. Pergunta-lhe pelos cinco mil dólares. McTeague faz-lhe sinal que estão na mula. Marcus precipita-se para o animal, que foge espavorido. Um plano curto do sol, muito brilhante, assinala o calor abrasador. Marcus, junto a McTeague, passa a língua pelos lábios ressequidos, e pergunta-lhe se ele tem água. McTeague responde-lhe que a que tem está na sela do animal. Marcus tenta então, e de novo, aproximar-se da mula, mas esta volta a fugir. McTeague diz-lhe que o animal comeu uma planta venenosa, e que é melhor abatê-lo para não o deixar sofrer mais. Marcus aponta então a arma e dispara três vezes. A mula cai no chão,

atingida pela bala; mas quando Marcus tira da sela o cantil, verifica que uma das balas o furou e que toda a água se espalhou no solo. *"We are... dead... men"*, diz Marcus a McTeague, olhando o sol escaldante. Um grande plano do saco com as moedas roubadas a Trina é suportado, em seguida, pelo olhar de McTeague. *"Mesmo assim, vou levar algumas das minhas coisas comigo"*, diz McTeague. Marcus compreende que McTeague se refere ao dinheiro, e diz-lhe que *"não está assim tão certo sobre a quem ele pertence"*. Ameaça-o, em seguida, com a pistola, e diz-lhe que não toque no dinheiro. Dois grandes planos de McTeague: um sobre a cara, endurecida, outro sobre os punhos que se crispam. Marcus agride num corpo-a-corpo mortal. Vemos a luta em plano geral, com os dois homens a rolarem sobre o solo. McTeague leva a melhor, e consegue tirar o revólver a Marcus. Bate-lhe com ele na cabeça duas vezes. Segue-se um grande plano de Marcus, por terra, a cabeça desfeita num charco de sangue. McTeague continua a bater-lhe, até se certificar da morte do outro. Mas depois, quando se levanta, percebe que ficou algemado a Marcus, agarrado à morte para sempre. Derrotado, McTeague senta-se no chão, e olha para o saco das moedas; depois para gaiola do canário. Aproxima-se da mula, e tira da sela a gaiola. Poisa-a no chão, e tira lá de dentro o canário. Em seguida, e repetindo um dos gestos iniciais do filme (ver 1), McTeague beija carinhosamente a pequena ave e solta-a. No entanto,

também ela derrotada, a ave poisa, logo depois. McTeague olha-a ainda, e depois, e pela última vez, olha o saco de moedas. O filme termina com um plano muito geral dos dois homens, a câmara rasa ao solo pedregoso e estéril, e a condenação suspensa de uma morte que se anuncia certa e inadiável.

FIM

BIBLIOGRAFIA

ALBERA, François

- (1980) - *Introdução a Cinématisme, peinture et cinéma*,
Bruxelas, Éditions Complexe (1980), pp. 7-14

ALLEN, Robert C.

- (1979) - "Motion Picture Exhibition in Manhattan,
1906-12: Beyond Nickelodeon", *Cinema Journal*,
18 (2), pp. 2-15
- (1980) - *Vaudeville and Film: 1895-1915: A Study in
Media Interaction*, Nova Iorque, Arno Press

AMENGUAL, Barthélémy

- (1975) - "Un point d'Histoire: *The Life of an American
Fireman* et la naissance du montage",
Les Cahiers de la Cinémathèque, 17, pp. 23-27

ARASSE, Daniel

- (1986) - *Les primitifs italiens*, Geneve, Famot

ARCHER, Eugene

- (1962) - "Laura", *Movie*, 2, pp. 12-13

ARNHEIM, Rudolf

- (1958) - "Portrait of an Artist", *Film Culture* IV(3),
Abril, pp. 11-13

AUMONT, Jacques

- (1979) - *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros

AUMONT, Jacques (cont.)

(1983) - "Le point de vue", *Communications*, 38, pp. 3-29

(1989) - *L'oeil interminable*, Paris, Séguier

BARTHES, Roland

(1970) - "Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein", *Cahiers du Cinéma*, 222, pp. 12-19

BAUDRY, Jean-Louis

(1970) - "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *L'effet-cinéma*, Paris, Albatros (1978), pp. 13-26

(1975) - "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalié", in *L'effet-cinéma*, Paris, Albatros (1978), pp. 27-49

BAZIN, André

(1948) - "La forme, l'uniforme et la cruauté", in *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion (1987), pp. 21-30

(1950) - "Panoramique sur Hitchcock", in *Le Cinéma de la Cruauté*, Paris, Flammarion (1987), pp. 131-134

(1951a)- "'Le journal d'un curé de campagne' et la stylistique de Robert Bresson", in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (édition définitive), Paris, Éditions du Cerf (1985), pp. 140-162

(1951b)- "Peinture et cinéma", in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (édition définitive), Paris, Les Éditions du Cerf (1985), pp. 187-192

(1954) - "Hitchcock contre Hitchcock", in *Le Cinéma de la Cruauté*, Paris, Flammarion (1987), pp. 155-172

BAZIN, André (cont.)

- (1958) - "Hitchcock par Erich Rohmer et Claude Chabrol",
in *Le Cinéma de la Cruauté*, Paris, Flammarion
(1987), pp. 190-199

BEHLMER, Rudy (ed.)

- (1979) - *Memo from David O. Selznick*, Hollywood, Samuel
French (1989)

BELTON, John

- (1983) - *Cinema Stylists*, Metuchen, Nova Jersey,
Londres, The Scarecrow Press

BENAYOUN, Robert

- (1966) - "Berkeley, le centupleur", *Positif*, 74,
pp. 29-41

BENJAMIN, Walter

- (1936) - "A obra de arte na era da sua
reproductibilidade técnica", (trad. fr., in
Essais 2 (1935-1940), Paris, Denoel, 1983,
pp. 87-126)

BÉNARD DA COSTA, João

- (1985) - "*The Rope*", Lisboa, Cinemateca Portuguesa
- (1987) - "*Pagliacci* ou *A Clown Must Laugh* (1933)",
in *O Musical*, vol. II, Lisboa, Cinemateca
Portuguesa, pp. 130-132
- (1987) - "*The Roaring Twenties* (Heróis Esquecidos) /
1939", in *Raoul Walsh*, catálogo do Ciclo,
Lisboa, Cinemateca Portuguesa, pp. 50-53
- (1988a) - "*Angel Face*", Lisboa, Cinemateca Portuguesa
- (1988b) - "*Laura*", Lisboa, Cinemateca Portuguesa

BONITZER, Pascal

- (1971a)- "Réalité de la dénotation: la notion de plan", *Cahiers du Cinéma*, 229, pp. 39-41
- (1971b)- "Fétichisme de la technique: la notion de plan", *Cahiers du Cinéma*, 233, pp. 4-10
- (1977a)- "VOICI: la notion de plan et le sujet du cinéma", *Cahiers du Cinéma*, 273, pp. 5-18
- (1977b)- "La notion de plan et le sujet du cinéma: les deux regards", *Cahiers du Cinéma*, 275, pp.40-46
- (1982) - *Le Champ Aveugle, essais sur le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard
- (1985) - *Décadrages; peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile

BONNET, Jean-Claude

- (1977) - "Fonctions du gros plan chez Eisenstein", *Cinématographe*, 24, pp. 11-15

BORDWELL, David e al.

- (1985) - *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge

BORDWELL, David

- (1985a)- "The Classical Hollywood Style, 1917-60", in *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 1-84
- (1985b)- "The Introduction of Sound", in *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 298-307

BORDWELL, David (cont.)

(1985c)- "Film Style and Technology, 1930-60", in *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 339-364

(1985d)- "The Mazda Tests of 1928", in *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 294-297

BORDWELL, David; STAIGER, Janet

(1985) - "Technology, style and mode of production", in *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 243-260

BOWERS, David Q.

(1986) - *Nickelodeon Theatres and Their Music*, Vestal, Nova Iorque, The Vestal Press

BOWSER, Eileen

(1966) - "*Intolerance*", the film by David Wark Griffith. *Shot by Shot analysis*, Nova Iorque, Museum of Modern Art

(1990) - *History of the American Cinema, vol. 2. The transformation of cinema (1907-1915)*, Nova Iorque, Scribner's Sons

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A.

(1984) - *Elementos para uma teoria da censura: censurância, argumentação e conflito*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, n/p

BRANIGAN, Edward

- (1984) - *Point of view in the cinema, a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin, Nova Iorque, Amesterdão, Mouton

BRION, Patrick; GILSON, René

- (1966) - "Un art du spectacle, entretien avec Busby Berkeley", *Cahiers du Cinéma*, 174, pp. 26-37

BROWNE, Nick

- (1982) - *The Rethoric of Film Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press

BROWNLOW, Kevin

- (1968) - *The Parade's Gone By*, Londres, Columbus Books
(1989)
(1978) - *The War, the West and the Wilderness*, Londres, Secker & Warburg

BRUNETTE, Peter; PEARY, Gerald

- (1976) - "John Lee Mahin: Team Player", in MCGILLIGAN, Pat (ed.), *Backstory, interviews with screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley, University of California Press
(1986), pp. 241-265

BURCH, Noel

- (1978) - "Intervention de M. Noel Burch au Symposium de Brighton", in HOLMAN, Roger (org.), *Cinema 1900/1906, An Analytical Study*, Bruxelles, FIAF
(1982), pp. 61-76
(1979) - *To the Distant Observer; form and meaning in the Japanese cinema*, Londres, Scolar Press
(1983) - "Passion, poursuite: la linéarisation", *Communications*, 38, pp. 30-50

BURCH, Noel (cont.)

- (1984) - "Un mode de représentation primitif", *Iris*,
2 (1), pp. 113-124

BUSCOMBE, Edward

- (1970) - "The idea of genre in the American cinema",
in GRANT, Barry K. (ed.), *Film Genre: theory
and criticism*, Metuchen, Scarecrow Press
(1977), pp. 24-38

CARASCO, Raymonde

- (1979) - *Hors-cadre Eisenstein*, Paris, Macula

CARCASSONE, Philippe

- (1977) - "Les paradoxes du gros plan", *Cinématographe*,
24, pp. 2-6

CARERI, Giovanni

- (1990) - *Envols d'amour; Le Bernin: montage des arts
et dévotion baroque*, Paris, Usher

CASETTI, Francesco

- (1986) - *Dentro lo sguardo; Il film e il suo spettatore*,
Milão, Bompiani
- (1988) - "Pragmatique et théorie du cinéma aujourd'hui",
Hors-Cadre, 7, pp. 99-110

CASTELLO, Giulio Cesare

- (1959) - "Prospettiva su Stroheim", *Bianco e Nero XX*
(2/3), Março, pp. 1-30

CAVELL, Stanley

- (1981) - *Pursuits of Happiness, The Hollywood Comedy of Remariage*, (trad. fr., Paris, Cahiers du Cinéma (1993))

CHION, Michel

- (1982) - *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma /Éditions de l'Étoile
- (1985) - *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile
- (1988) - *La toile trouée: la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile

COHEN-SÉAT, Gilbert

- (1946) - *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF (3ª edição, 1958)
- (1961) - *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*, Paris, PUF

COLLET, Jean; FARGIER, Jean-Paul

- (1974) - *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers

COMBS, Richard

- (1984) - "Just Enough Rope", *Monthly Film Bulletin*, (51) 601, pp. 36-38

COMOLLI, Jean-Louis

- (1964) - "L'esprit d'aventure", *Cahiers du Cinéma*, 154, pp. 11-14
- (1966) - "La danse des images", *Cahiers du Cinéma*, 174, pp. 22-25

COMOLLI, Jean-Louis (cont.)

(1971/2)- "Technique et idéologie", (trad. portuguesa,
M, Cinema, 1 (1975), pp. 38-7 1;2 (1977),
pp. 67-85)

(1980) - "Machines of the Visible", in MAST, Gerald,
COHEN, Marshall (ed.), *Film Theory and
Criticism*, Nova Iorque, Oxford University
Press (1985), pp. 741-760

COPJEC, Jan

(1988) - "Le sujet orthopsychique: Théorie du film et
recéption de Lacan", *Hors-Cadre*, 7, pp. 27-50

CUROT, Frank

(1984) - "Griffith, Renoir et le traitement de l'espace
filmique", in MOTTET, Jean (dir.), *Griffith*,
Paris, Ramsay, pp. 107-116

DALLENBACH, Lucien

(1977) - *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil

DAMISCH, Hubert

(1972) - *Théorie du /nuage/, pour une histoire de la
peinture*, Paris, Éditions du Seuil

(1987) - *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion

DANEY, Serge

(1988) - "L'aura de Laura", in DANEY, Serge, *Devant la
recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon,
Aléas (1991), pp. 81-83

DANIELS, William

- (s/d) - "Shooting *Greed*", in FINLER, Joel W. (ed.),
Greed, a film by Erich von Stroheim, Londres,
Lorrimer, pp. 25-26

DANVERS, Louis

- (1984) - "Hitchcock tire son plan", *Revue Belge du
Cinéma*, 9, pp. 21-22

DAYAN, Daniel

- (1974) - "The Tutor-Code of Classical Cinema", in
NICHOLS, Bill (ed.) *Movies and Methods*,
Berkeley, University of California Press (1976)
pp. 438-452

DE CORDOVA, Richard

- (1985) - "The emergence of the star system in America",
Wide Angle, VI (4), pp. 4-13

DE HAAS, Patrick

- (1986) - *Cinéma intégral: De la peinture au cinéma dans
les années vingt*, Bruxelles, Transédition

DE KUYPER, Eric

- (1984) - "Reflexions on the 'Dancin' in the Dark'
sequence from Vincente Minnelli's *The Band
Wagon*", *Wide Angle*, V (3), pp. 44-49

DELAMATER, Jerome

- (1981) - *Dance in the Hollywood Musical*, Michigan, UMI
Research Press

DELEUZE, Gilles

- (1983) - *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris, Minuit
- (1985) - *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit
- (1988) - *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix

- (1980) - *Mille Plateaux*, Paris, Minuit
- (1991) - *Qu'est-ce que la philosophie ?* (trad. portuguesa, Lisboa, Presença (1992))

DELLUC, Louis

- (1920) - *Photogénie*, Paris, Brunhoff

DESLANDES, Jacques

- (1966) - *Histoire comparée du cinéma*(2 vols.), Paris, Casterman

DIDI-HUBERMAN, Georges

- (1990) - *Devant l'image*, Paris, Minuit

DONIOL-VALCROZE, J.; ROHMER, Eric

- (1961) - "Entretien avec Otto Preminger", *Cahiers du Cinéma*, 121, pp. 1-11

DRINKWATER, John

- (1931) - *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, Nova Iorque, Putnam's Sons

DUBOIS, Philippe

- (1984) - "À propos de l'Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat", *Revue Belge du Cinéma*, 10, pp. 20-34

DURGNAT, Raymond

- (1973) - "King Vidor", *Film Comment*, 9 (4/5)

DURGNAT, Raymond; SIMMON, Scott

- (1988) - *King Vidor, American*, Berkeley, University of California Press

EISENSTEIN, S. M.

- (1928) - "The Unexpected", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 18-27
- (1929a)- "The cinematographic principle and the ideogram", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 28-44
- (1929b)- "A dialectic approach to film form", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 45-63
- (1932) - "A Course in Treatment", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt Brace and Jovanovich (1975), pp. 84-107 (trad. portuguesa in *Reflexões de um cineasta*, Lisboa, Arcádia, 1972, pp. 179-192)
- (1933) - "O mal voltairiano", (trad. portuguesa in BRAGA e CANELAS (org.), *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, Lisboa, Presença (1974), pp. 87-116)
- (1934) - "Through theater to cinema", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 3-16

EISENSTEIN, S.M. (cont.)

- (1935) - "Film form: new problems", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 122-149
- (1937) - "Os erros do *Prado de Bejine*", (trad. portuguesa in BRAGA e CANELAS (org.), *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, Lisboa, Presença (1974), pp. 133-144
- (1938) - "Montagem 1938", (trad. portuguesa in *Reflexão de um cineasta*, Lisboa, Arcádia (1972), pp. 125-178)
- (1939) - "El Greco y el cine", in ALBERA, François (org.), *Cinématisme, peinture et cinéma*, Bruxelas, Éditions Complexe (1980), pp. 15-104
- (1940) - "A cor no cinema ou o cinema a cores", (trad. portuguesa in *Reflexões de um cineasta*, Lisboa, Arcádia (1972), pp. 207-214)
- (1940) - "Em grande plano", in AUMONT, Jacques et al. (org.), *Au-delà des étoiles*, Paris, U.G.E. (1974), pp. 111-113
- (1942) - "Color and meaning", in LEYDA, Jay (ed.), *The Film Sense*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 113-156
- (1942) - "Synchronization of senses", in LEYDA, Jay (ed.), *The Film Sense*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 69-112
- (1944) - "Dickens, Griffith and the film today", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich (1975), pp. 195-256
- (1945a)- "Em grande plano", in AUMONT, Jacques et al. (org.), *Au-delà des étoiles*, Paris, U.G.E. (1974), pp. 263-269
- (1945b)- "Algumas palavras sobre a composição plástica e audio-visual", in ALBERA, François (org.), *Cinématisme, peinture et cinéma*, Bruxelas, Éditions Complexe (1980), pp. 119-135

EISENSTEIN, S.M. (cont.)

- (1945c) - "Ermolova", in ALBERA, François (org.), *Cinématisme peinture et cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe (1980), pp. 220-248
- (1945/7) - *A natureza não indiferente*, (trad. francesa, *La non-indifférente nature*, Paris, U.G.E (1974)

EISENSTEIN, S. M. et al.

- (1928a)- "A Statement", in LEYDA, Jay (ed.), *Film Form*, Nova Iorque, Harcourt Brace and Jovanovich (1975), pp. 257-259

EISENSTEIN, S.M.; NIJNY, Vladimir

- (1957) - *Lições de Realização*, (trad. francesa, *Leçons de Mise en Scène*, Paris, FEMIS, (1989))

EISNER, Lotte H.

- (1957) - "Notes sur le style de Stroheim", *Cahiers du Cinéma*, VII (67), Janeiro, pp. 8-18
- (1959a)- "Testi e documenti per Greed: La visione filmica di Stroheim e il romanzo "McTeague"", *Bianco e Nero*, XX (2/3), Março, pp.60-69
- (1959b)- "Testi e documenti per Greed: Il romanzo, lo scenario, il film", *Bianco e Nero*, XX (2/3), Março, pp.70-77
- (1965) - *L'écran démoniaque; les influences de Max Reinhardt et l'expressionisme*, Paris, Le Terrain Vague / Éric Losfeld (1981)

EIZYKMAN, Claudine

- (1973) - "Que sans discours apparaissent les films", *Revue d'Esthétique*, 2/3/4 (nombre especial: *Cinéma, théorie, lectures*), pp. 159-171
- (1976) - *La jouissance-cinéma*, Paris, U.G.E.

ELIOT, T. S.

- (1919) - "Tradition and the individual talent",
(trad. port. in *Ensaaios de Doutrina Crítica*,
Lisboa, Guimarães Editores, (1962), pp. 18-35)

EPSTEIN, Jean

- (1926) - "Le cinématographe vu de l'Etna", in *Écrits sur le cinéma* (vol.1), Paris, Seghers (1974),
pp. 131-168

FELL, John

- (1977) - "Propp in Hollywood", *Film Quaterly*, XXX (3),
pp. 19-28

FELL, John (ed.)

- (1983) - *Film Before Griffith*, Berkeley, University
of California Press

FERREIRA, Manuel Cintra

- (1988a)- "*Where the Sidewalk Ends*", Lisboa, Cinemateca
Portuguesa

- (1988b)- "*Fallen Angel*", Lisboa, Cinemateca Portuguesa

FINLER, Joel W.

- (1972) - "Introducing Greed", in FINLER, Joel W.(ed.),
Greed, a film by Erich von Stroheim, Londres,
Lorrimer, pp. 9-13

- (1988) - *The Hollywood Story*, Londres, Mandarin (1992)

FONSECA, Manuel S.

- (1987) - "*Gold Diggers of 1933*", in *O Musical*, Lisboa,
Cinemateca Portuguesa, pp. 43-45

FOUCAULT, Michel

- (1966) - *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard
- (1969a)- *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard
- (1969b)- "Qu'est-ce qu'un auteur?", (trad. portuguesa, Lisboa, Vega, (1992))
- (1971) - *L'ordre du Discours*, Paris, Gallimard
- (1972) - *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard
- (1976) - *Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard

FOUCAULT, Michel et al.

- (1973) - *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...*, Paris, Gallimard

FRANCASTEL, Pierre

- (1965) - *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoel (1978)
- (1967) - *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoel (1980)

FRENCH, Philip

- (1983) - "Kings of the underworld", in LLOYD, Ann; ROBINSON, David (ed.), *Movies of the Thirties*, Londres, Orbis Publishing, pp. 38-42

FRYE, Northrop

- (1957) - *Anatomy of Criticism*, (trad. port., S.Paulo, Cultrix (1983))

GABLER, Neil

- (1988) - *An Empire of their Own: how the Jews invented Hollywood*, Nova Iorque, Doubleday

GARDNER, Gerald

- (1987) - *The Censorship Papers*, Nova Iorque, Dodd, Mead and Company

GAUDREAUULT, André

- (1979) - "Les détours du récit filmique; sur la naissance du montage parallèle", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 24, pp. 88-107

GEGULD, Harry; GOTTESMAN, Ronald

- (1973) - *An Illustrated Glossary of Film Terms*, Nova Iorque, Holt, Rinehart e Winston

GISH, Lillian (c/PINCHOT, Anne)

- (1969) - *The movies, Mr. Griffith and me*, Londres, Columbus Books (1988)

GIVRAY, Claude de

- (1957) - "Tendre Stroheim", *Cahiers du Cinéma*, VII (67), Janeiro, pp. 4-7

GODARD, Jean-Luc

- (1952a)- "Suprématie du sujet", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éd. de l'Étoile (1985), pp. 77-80
- (1952b)- "Défense et illustration du découpage classique", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éd. de l'Étoile (1985), pp. 80-84

GODARD, Jean-Luc (cont.)

- (1952c)- "Qu'est-ce que le cinéma", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éd. de l'Étoile (1985), pp. 84-85
- (1980) - *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros

GOIMARD, Jacques

- (1980) - "Splendeur et mysères des classifications", in AUMONT, Jacques; LEUTRAT, J.-L. (dir.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, pp. 92-120

GOMBRICH, Ernest

- (1977) - *Art and Illusion*, Londres, Phaidon Press (5ª edição)

GOMERY, Douglas

- (1986) - *Hollywood Studio System* (trad. fr., *L'Age d'Or des Studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987)
- (1992) - *Shared Pleasures, A history of movie presentation in the United States*, Londres, BFI

GREENBERG, Joel

- (1979) - "Casey Robinson: Master Adaptor, interview by Joel Greenberg", in MCGILLIGAN, Pat (ed.), *Backstory, interviews with screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley, University of California Press (1986), pp. 290-310

GRIERSON, John

- (1926a)- "Putting punch in a picture", in PRATT, George C. (org.), *Spellbound in Darkness, a history of the silent film*, Greenwich, New York Graphic Society, 1966, pp. 430-434

GRIERSON, John (cont.)

- (1926b)- "The Product of Hollywood", in PRATT, George C. (org.), *Spellbound in Darkness, a history of the silent film*, Greenwich, New York Graphic Society, 1966, pp. 417-422

GRILO, João Mário

- (1987) - *A Ordem do Fílmico, elementos para uma história menor do cinema*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa
- (1990) - "Le filmique et le pictural, une lecture à partir de Busby Berkeley", in BELLOUR, Raymond (dir.), *Cinéma et Peinture, approches*, Paris, PUF, pp. 95-108

GUBERN, Ramon

- (1975) - "David Wark Griffith et l'articulation cinématographique", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 17, pp. 7-21

GUNNING, Tom

- (1979) - "Le style non-continu du cinéma des premiers temps", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 24, pp. 24-34

HALLIWELL, Leslie

- (1986) - *Halliwel's Film Guide (5th edition)*, Londres, Paladin

HEATH, Stephen

- (1976) - "Narrative Space", *Screen*, 17 (3), pp. 60-98
- (1977) - "Notes on Suture", *Screen*, 18 (4), pp. 48-76
- (1981) - *Questions of Cinema*, Londres, MacMillan

HERNADI, Paul

(1972) - *Beyond Genres*, Ithaca, Cornell University Press

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François

(1962) - *Hitchcock/Truffaut* (trad. port. *Hitchcock, diálogo com Truffaut*, Lisboa, D.Quixote (1987))

ISENBERG, Michael T.

(1979) - "The Great War Viewed from the Twenties: *The Big Parade* (1925)", in O'CONNOR, John (org.), *American Film/American History, interpreting the Hollywood Image*, Nova Iorque, Fredrik Ungar, pp. 17-37

JACOBS, Lewis

(1939) - *The Rise of the American Film*, Nova Iorque, Harcourt Brace

JAUSS, Hans-Robert

(1978) - *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard

JONES, Idwal

(1924) - "The first Screening of *Greed*", in CURTISS, Thomas Quinn, *Von Stroheim*, Londres, Angus & Robertson, 1971, pp. 339-334

KAMINSKY, Stuart

(1974) - *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Ohio, Pflaum

KOSZARSKI, Richard

- (1983) - *The man you loved to hate; Erich von Stroheim and Hollywood*, Oxford, Oxford University Press
- (1990) - *History of the American Cinema, vol. 3. An Evening's Entertainment, the age of the silent feature picture (1915-1928)*, Nova Iorque, Scribner's Sons

KRACAUER, Siegfried

- (1947) - *From Caligari to Hitler. A Psychological Study of German cinema*, (trad. espanhola, Barcelona, Paidos (1985))
- (1960) - *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality* (trad. espanhola, Barcelona, Paidos (1988))

KURTZ, Rudolf

- (1926) - *Expressionismus und Film*, (trad. franc., Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble

LAMBERT, Gavin

- (1953) - "Stroheim Revisited: The Missing Third in the American Cinema", *Sight and Sound*, 22 (4), pp. 165-171 e 204

LEBEL, Jean-Patrick

- (1964) - *Buster Keaton*, Paris, Presses Universitaires

LEGRAND, Gérard

- (1971) - "Périple de (et autour de) Preminger", *Positif*, 128, pp. 2-10

LEUTRAT, Jean-Louis

- (1983) - "L'avant-corps", *Iris*, 1 (2), pp. 129-140

LEUTRAT, Jean-Louis (cont.)

- (1984) - "L'histoire comme diffraction d'une identité",
Iris, 2 (2), pp. 57-68

LEWIS, Howard T.

- (1933) - *Motion Picture Industry*, Nova Iorque, Van
Nostrand

LÉGER, Fernand

- (1931) - "La personnalité et l'émotion du fragment
d'objet grossi cent fois", *Revue Belge du
Cinéma*, 10, (1984), p. 72

LOURCELLES, Jacques

- (1978) - "Laura: scénario d'un scénario", *Avant-Scène
Cinéma*, 211/212, pp. 5-11

LYOTARD, Jean-François

- (1971) - *Discours-figure*, Paris, Klincksieck
(1973) - "L'Acinéma", *Revue d'Esthétique*, 2/3/4
(numéro especial: *Cinéma, théorie, lectures*),
pp. 357-369

MACCANN, Richard Dyer (ed.)

- (1989) - *The first film makers*, Metuchen, The Scarecrow
Press

MACGOWAN, Kenneth

- (1965) - *Behind the Screen*, Nova Iorque, Delacorte Press

MALRAUX, André

- (1945) - *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris,
Gallimard

MANCINI, Elaine

- (1984) - "D. W. Griffith et les romanciers de son temps: le commentaire social", in MOTTET, Jean (dir.), *D.W. Griffith, colloque international*, Paris, Ramsay, pp. 195-208

MARIN, Louis

- (1989) - *Opacité de la peinture, essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher

MARION, Denis

- (1966) - "Stroheim", *Études Cinématographiques*, 48/50, pp. 4-96

MASSON, Alain

- (1975) - "Le style de Busby Berkeley", *Positif*, 173, pp. 4-48
- (1987) - "Ceux de la zone et les fantastiques années vingt (vingt, trente, quarante)", *Positif*, 315, pp. 69-71

MAYERSBERG, Paul

- (1962) - "From *Laura* to *Angel Face*", *Movie*, 2, pp. 14-16

MCCONNELL, Frank D.

- (1977) - "Leopards and History: the problem of film genre", in, GRANT, Barry K. (ed.), *Film Genre: theory and criticism*, Metuchen, Scarecrow Press (1977), pp. 7-15

METZ, Christian

- (1968) - *Essais sur la signification au cinéma*, Tomo I; Paris, Klincksieck

METZ, Christian (cont.)

(1971) - *Langage et cinéma*, Paris, Larousse

(1977) - *Le Signifiant Imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, U.G.E.

MICCICHÉ, Lino; AUTERA, Leonardo

(1959) - "Contributo a una bibliografia su Erich von Stroheim", *Bianco e Nero*, XX (2/3), Marçò, pp.145-152

MITRY, Jean

(1967/73)- *Histoire du Cinéma: art et industrie, Vol.1 (1895-1914)*, Paris, Éditions Universitaires

(1974) - *Le cinéma expérimental - Histoire et perspectives*, Paris, Seghers

(1980) - "Entretien avec Jean Mitry", *Cinématographe*, 60, pp. 18-23

(1987) - *La sémiologie en question*, Paris, Éditions du Cerf

MONTAGU, Ivor

(1967) - *With Eisenstein in Hollywood*, Nova Iorque, International Publishers

MORDDEN, Ethan

(1988) - *The Hollywood Studios, House Style in the Golden Age of Movies*, Nova Iorque, Knopf

MORIN, Edgar

(1956) - *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Paris, Minuit

(1972) - *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil

MURPHY, John

- (1990) - *Pragmatism*, (trad. port., Porto, Edições Asa, 1993)

MUSSER, Charles

- (1984) - "The travel genre in 1903-1904: moving toward fictional narrative", *Iris*, 2 (1), pp. 47-59
- (1990) - *History of the American Cinema, vol.1. The Emergence of Cinema: the American screen to 1907*, Nova Iorque, Scribner's Sons

NEALE, Stephen

- (1980) - *Genre*, Londres, British Film Institute

NOBLE, Peter

- (1950) - *Hollywood Scapegoat. The biography of Erich von Stroheim*, Londres, The Fortune Press

NOGUEZ, Dominique

- (1977) - *Le cinéma, autrement*, Paris, U.G.E.

OMS, Marcel

- (1984) - "De quelques thèmes maçonniques dans l'oeuvre de D. W. Griffith", in MOTTET, Jean (dir.), *D. W. Griffith, colloque international*, Paris, Ramsay, pp. 221-232

OSTRIA, Vincent

- (1984) - "Bout de Ficelle", *Cahiers du Cinéma*, 365, pp. 54-55

LOUDART, Jean-Pierre

- (1969) - "La Suture", *Cahiers du Cinéma*, 211, pp. 36-39 e 212, pp. 50-55
- (1971a)- "L'effet de réel", *Cahiers du Cinéma*, 228, pp. 19-26
- (1971b)- "Notes pour une théorie de la représentation", *Cahiers du Cinéma*, 229, pp. 43-45

PANOFSKY, Erwin

- (1927) - "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", (trad. fr., Paris, Minuit, (1975))

PASOLINI, Pier Paolo

- (1966) - "A língua escrita da realidade", (trad. port. in *Empirismo hereje*, Lisboa, Assírio & Alvim (1982), pp. 161-183)
- (1967a)- "Observações sobre o plano-sequência", (trad. port. in *Empirismo hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim (1982), pp. 193-196)
- (1967b)- "Que será natural?" (trad. port. in *Empirismo hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim (1982), pp.197-201)

PERKINS, V.F.

- (1963) - "Rope", *Movie*, 7, pp. 11-13
- (1972) - *Film as film*, Londres, Penguin

PLEYNET, Marcelin

- (1971) - "Sur les avant-gardes révolutionnaires; entretien avec Marcelin PleyNET", *Cahiers du Cinéma*, 226-227, pp. 6-13

POLAN, Dana

(1988) - "'À l'américaine'", *Hors-Cadre*, 7, pp. 163-184

PRADO COELHO, Eduardo

(1982) - *Os Universos da Crítica, paradigmas nos estudos literários*, Lisboa, Edições 70

PRATT, George C.

(1956) - "See Mr. Ince...", in DEUTELBAUM, Marshall (ed.), *"Image" on the art and evolution of film*, Nova Iorque, Dover Publications (1979), pp. 85-95

(1972) - "Restoring the context", in DEUTELBAUM, Marshall (ed.), *"Image" on the art and evolution of film*, Nova Iorque, Dover Publications (1979), p. 165

PROPP, Vladimir

(1928) - *Morfologia do conto*, (trad. portuguesa, Lisboa, Vega, s/d)

PYE, Douglas

(1975) - "Genre and Movies", *Movie*, 20, pp. 29-43

RANIERI, Tino

(1959) - "Le Uniformi dell'illusione", *Bianco e Nero*, XX (2/3), Março, pp.31-43

RAUGER, Jean-François

(1993) - "L'homme qui en savait trop", *Cahiers du Cinéma*, 466, pp. 86-89

RINIERI, J.-J.

- (1950a)- "Présentation de la filmologie", *Revue Internationale de Filmologie*, 1, pp. 87-92
- (1950b)- "Documents de l'Association pour la recherche filmologique", *Revue Internationale de Filmologie*, 1, pp. 93-100

RIVETTE, Jacques

- (1953) - "Rencontre avec Otto Preminger", *Cahiers du Cinéma*, 29, pp. 7-15
- (1954) - "L'Essentiel", *Cahiers du Cinéma*, 32, pp. 42-45

RODOWICK, D.N.

- (1984) - "Historical knowing in film", *Iris*, 2 (2), pp. 2-4

RODRIGUES, Adriano Duarte

- (1990) - *Estratégias da Comunicação*, Lisboa, Presença

ROHMER, Eric

- (1977) - *L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, Paris, U.G.E.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire

- (1981) - *Le texte divisé; essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF

ROPARS, Marie-Claire

- (1988) - "Ici et ailleurs, ou l'insaisissable pragmatique", *Hors-Cadre*, 7, pp. 67-76

ROQUES, M.; FLAUD, J.; LAUGIER, H.

- (1955) - "Introduction au 2eme. Congrès Internationale de Filmologie", *Revue Internationale de Filmologie*, 20/24, pp. 11-32

ROSEN, Philip

- (1984) - "History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas", *Iris*, 2 (2), pp. 69-84

ROSENBAUM, Jonathan

- (1980) - "Les trois textes de *Greed*", in BELLOUR, Raymond, *Le Cinéma Américain, analyses de films*, vol.1, Paris, Flammarion

ROSTEN, Leo

- (1941) - *Hollywood, the movie colony*, Nova Iorque, Harcourt Brace

ROTHMAN, William

- (1975) - "Against the system of the Suture", in NICHOLS, Bill (ed.) *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press (1976) pp. 452-459

SADOUL, Georges

- (1947-54) - *Histoire Générale du Cinéma* (4 tomos), Paris, Denoel
(1975) - *Dictionnaire des Films*, Paris, Seuil

SALT, Barry

- (1983) - *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starwood

SARRIS, Andrew

- (1971) - "Otto Preminger", in SARRIS, Andrew (ed.), *Hollywood Voices*, Londres, Secker & Warburg, pp. 69-74

SCHAPIRO, Meyer

- (1969) - "On some Problems in the Semiotic of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica I*, , 1969, pp. 223-242 (trad. francesa in *Style, Artiste, Société*, Paris, Gallimard (1982), pp. 7-34)

SCHATZ, Thomas

- (1980) - *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, Filadélfia, Temple University Press
- (1988) - *The Genius of the System, Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Nova Iorque, Pantheon

SCHEFER, Jean-Louis

- (1979) - "L'homme ordinaire du cinéma: entretien avec Jean-Louis Schefer", *Cahiers du Cinéma*, 296, pp. 5-14
- (1980) - *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard

SCHIFF, Stephen

- (1982) - "The Repeatable Experience", *Film Comment*, Março-Abril 72, pp. 34-36

SIMON, Jean-Paul

- (1979) - *Le Filmique et le Comique*, Paris, Albatros

SKLAR, Robert

- (1975) - *Movie-Made America: a cultural history of american movies*, Nova Iorque, Random House

SOBCHACK, Thomas

- (1975) - "Genre Film: a classical experience", in GRANT, Barry K. (ed.), *Film Genre: theory and criticism*, Metuchen, Scarecrow Press (1977), pp. 39-52

SOLOMON, J, Stanley

- (1976) - *Beyond Formula: American Film Genres*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Jovanovich

SOURIAU, Étienne (dir.)

- (1953) - *L'univers filmique*, Paris, Flammarion

STAIGER, Janet

- (1985a)- "The Hollywood mode of production to 1930", in BORDWELL, David e al., *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 85-154
- (1985b)- "The Hollywood mode of production, 1930-60", in BORDWELL, David e al., *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, pp. 309-338

STROHEIM, Erich von

- (1948) - "Griffith visto da Stroheim", *Bianco e Nero*, XX (2/3), (1959), Março, pp.53-56
- (1955) - "Introducing *The Merry Widow*", in GEDULD, Harry M.(ed.), *Film makers on film making, statements on their art by thirty directors*, Bloomington, Indiana University Press, 1967, pp. 74-78

STROHEIM, Erich von (cont.)

- (s/d) - "Dreams of Realism", in FINLER, Joel W. (ed.),
Greed, a film by Erich von Stroheim, Londres,
Lorrimer, pp. 7-8

TESSIER, Max

- (1978) - "Busby Berkeley", *Avant-Scène*, 206, pp. 27-58

THOMAS, Bob

- (1969) - *Irving Thalberg, Life and Legend*, Nova Iorque,
Garden City

THOMAS, Tony; TERRY, J.; BERKELEY, Busby

- (1973) - *The Busby Berkeley Book*, Londres, Thames and
Hudson

THOMPSON, Kristin

- (1985) - "The formulation of the classical style", in
BORDWELL, David et al., *The Classical Hollywood
Cinema, film style and mode of production to
1960*, Londres, Routledge, pp. 155-240

TUDOR, Andrew

- (1970) - "Genre: theory and mispractice in film
criticism", in, GRANT, Barry K. (ed.), *Film
Genre: theory and criticism*, Metuchen,
Scarecrow Press (1977), pp. 16-23

TYLER, Parker

- (1970) - *Magic and Myth of the Movies*, Nova Iorque,
Simon & Schuster

VERNET, Marc

- (1983) - "Le regard à la caméra: figures de l'absence",
Iris 1 (2), pp. 31-46

VÉRON. Eliséo

- (1988) - "Contrepoint", *Hors-Cadre*, 7, pp. 93-98

VIDOR, King

- (1952) - *A Tree is a Tree*, Nova Iorque, Harcourt Brace

VIRILIO, Paul

- (1984) - *Guerre et cinéma I: Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile

WALLON, Henri

- (1952) - "Introduction au symposium de Filmologie (XIII Congrès Internationale de Psychologie, Stockholm, Juillet 1951)", *Revue Internationale de Filmologie*, 9, pp. 21-24

WEINBERG, Herman G.

- (1958) - "Coffee, Brandy & Cigars XXX", *Film Culture*, IV (3), Abril, pp. 21-22
- (1972) - "Stroheim's Greed", in FINLER, Joel W. (ed.), *Greed, a film by Erich von Stroheim*, Londres, Lorrimer, pp. 14-21
- (1973) - *The Complete "Greed" of Erich von Stroheim, a reconstruction of the film in 348 still photos following the original screenplay, plus 52 production stills*, New York, E.P.Dutton

WHITE, John

(1957) - *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*,
Londres, Faber and Faber (1987)

WOLLEN, Peter

(1982) - *Readings and Writings*, Londres, Verso

WORTH, Sol

(1969) - "The development of a semiotic of film",
Semiotica, I (3), pp. 282-321

WRIGHT, William

(1975) - *Sixguns and Society - A Structural Study of the
Western*, Berkeley, University of California
Press

ZIMMER, Christian

(1984) - *Le retour de la fiction*, Paris, Éditions du
Cerf

FILMOGRAFIA

(dos principais títulos citados no texto)

Abreviaturas:

R (realização); *P* (produção);

I (interpretação); *A* (argumento);

F (fotografia); *D* (décores/direcção artística); *M* (música)

ANGEL FACE (1952)

R: PREMINGER, Otto

P: HUGHES, Howard (RKO)

I: SIMMONS, Jean; MITCHUM, Robert; MARSHALL, Herbert;
O'NEIL, Barbara; AMES, Leon; FREEMAN, Mona; TOBEY, Kenneth

A: NUGENT, Frank; MILLARD, Oscar
(história de Chester Erskine)

F: STRADLING, Harry

D: D'AGOSTINO, Albert; CLARK, Carrol; SILVERA, Darrell;
MILLS, Jack

M: TIOMKIN, Dimitri

BIG PARADE, THE (1927)

R: VIDOR, King

P: THALBERG, Irving (MGM)

I: GILBERT, John; ADORÉE, Renée; BOSWORTH, Hobart;
DANE, Karl; ARTHUR, George; MCDOWELL, Claire;
O'BRIEN, Tomm

A: STALLINGS, Laurence; BEHN, Harry
(história de Laurence Stallings, intertítulos de Joseph
Farhnam)

F: ARNOLD, John

BIRTH OF A NATION, THE (1915)

R: GRIFFITH, David Wark
P: GRIFFITH; AITKEN (EPOCH)
I: WALTHALL, Henry B.; MARSH, Mae; COOPER, Merian;
GISH, Lillian; REID, Wallace; CROWELL, Josephine;
AITKEN, Spotiswoode; CLIFTON, Elmer; HARRON, Robert; etc.
A: WOOD, Frank; GRIFFITH, D.W.
(adaptação de *The Clansman*, de Thomas Dixon)
F: BITZER, Billy
M: BREIL, Joseph Carl

CROWD, THE (1928)

R: VIDOR, King
P: VIDOR, King; THALBERG, Irving (MGM)
I: MURRAY, James; BOARDMAN, Eleanor; ROACH, Bert;
A: VIDOR, King; WEAVER, John W.; BEHN, Harry
F: SHARP, Henry
D: GIBBONS, Cedric; GILLEPSIE, Arnold

FOOLISH WIVES (1921)

R: STROHEIM, Erich von
P: LAEMMLE, Carl (UNIVERSAL Super Jewell)
I: STROHEIM, Erich von; GERGE, Maude; BUSCH, Vera;
FULLER, Dale; EDMUNDSEN, Al; CHRISTIANS, Rudolph;
DUPONT, Miss
A: STROHEIM, Erich von
(intertítulos de Marian Ainslee e Erich von Stroheim)
F: REYNOLDS, Ben; DANIELS, William
D: DAY, Richard; STROHEIM, Erich von

42ND STREET (1933)

R: BACON, Lloyd; BERKELEY, Busby
P: WALLIS, Hal B. (WARNER)
I: BAXTER, Warner; KEELER, Ruby; DANIELS, Bebe;
BRENT, George; MERKEL, Una; ROGERS, Ginger; SPARKS, Ned;
STONE, George E.
A: SEYMOUR, James; JAMES, Rian
(história de Bradford Ropes)
F: POLITO, Sol
M: DUBIN, Al (música); WARREN, Harry (letra)

GOLD DIGGERS OF 1933 (1933)

R: LE ROY, Mervyn; BERKELEY, Busby.
P: LORD, Robert (WARNER)
I: WILLIAM, Warren; BLONDELL, Joan; MACMAHON, Aline;
KEELER, Ruby; POWELL, Dick; KIBEE, Guy; SPARKS, Ned;
ROGERS, Ginger; NORDSTROM, Clarence
A: GELSEY, Erwin; SEYMOUR, James; BOEHM, David; MARKSON, Ben.
F: POLITO, Sol
M: DUBIN, Al (música); WARREN, Harry (letra)

GOLD DIGGERS OF 1935 (1935)

R: BERKELEY, Busby
P: LORD, Robert (WARNER)
I: POWELL, Dick; MENJOU, Adolphe; STUART, Gloria;
BRADY, Alice; HERBERT, Hugh; FARRELL, Glenda;
MCHUGH, Frank; MITCHELL, Grant; SHAW, Wini
A: SEFF, Manuel; MILNE, Peter; LORD, Robert
F: BARNES, George
M: DUBIN, Al (música); WARREN, Harry (letra)

GRAND HOTEL (1932)

R: GOULDING, Edmund
P: THALBERG, Irving (MGM)
I: GARBO, Greta; BARRYMORE, John; BARRYMORE, Lionel;
CRAWFORD, Joan; BEERY, Wallace; HERSHOLT, Jean;
STONE, Lewis
A: DRAKE, William A.
(história de Vicki Baum)
F: DANIELS, William
D: GIBBONS, Cedric

GREED (1924)

R: STROHEIM, Erich Von
P: STROHEIM, Erich von (GOLDWYN); THALBERG, Irving (MGM)
I: GOWLAND, Gibson; PITTS, Zasu; HERSHOLT, Jean;
CONKLIN, Chester; FULLER, Dale; ASHTON, Sylvia;
HAYES, Frank; TYRON, Max
A: STROHEIM, Erich von; MATHIS, June
(adaptação de *McTeague*, de Frank Norris)
F: REYNOLDS, Ben; DANIELS, William; SCHOEDSACK, Ernest
D: DAY, Richard; STROHEIM, Erich von
M: KEMPINSKY, Leo (partitura); BRADFORD, James (arranjo)

HELLZAPOPPIN (1942)

R: POTTER, H.C.
P: TRYON, Glenn; GOTTLIEB, Alex (UNIVERSAL)
I: OLSEN, Ole; JOHNSON, Chic; HERBERT, Hugh; RAYE, Martha;
AUER, Mischa; PAIGE, Robert; FRAZEE, Jane; HOWARD, Shemp
A: PERRIN, Nat; WILSON, Warren
F: BREDELL, Woody
M: PREVIN, Charles

HUNCHBACK OF NOTRE DAME, THE (1923)

R: WORSLEY, Wallace
P: THALBERG, Irving (UNIVERSAL)
I: CHANEY, Lon; MILLER, Patsy Ruth; KERRY, Norman;
TORRENCE, Ernest; BROCKWELL, Gladys; LESTER, Kate
A: SHEEHAN, Percy Poore; LOWE, Edward
(adaptação de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo)
F: NEWHARD, Robert S.; KORNMAN, Tony

INTOLERANCE (1916)

R: GRIFFITH, David Wark
P: GRIFFITH, David Wark (WART)
I: GISH, Lilian; MARSH, Mae; HARRON, Robert; DE GRASSE, Sam;
LEWIS, Vera; COOPER, Myriam; GAYE, Howard;
LANGDON, Lilian; STROHEIM, Erich von; LOVE, Bessie;
BROWNING, Tod; WILSON, Margery; PALLESTE, Eugene;
CROMWELL, Josephine; TALMADGE, Constance; CLIFOTN, Elmer;
PAGET, Alfred
A: GRIFFITH, David Wark
F: BITZER, Billy; BROWN, Karl
M: BREIL, Joseph Carl; GRIFFITH, D. W.

KID AUTO RACES AT VENICE (1914)

R: LEHRMAN, Henry
P: SENNETT, Mck (KEYSTONE)
I: CHAPLIN, Charles
F: WILLIAMS, Frank D.

LAURA (1944)

R: PREMINGER, Otto
P: PREMINGER, Otto (20TH CENTURY FOX)
I: TIERNEY, Gene; ANDREWS, Dana; WEBB, Clifton;
PRICE, Vincent; ANDERSON, Judith; ADAMS, Dorothy;
HOWARD, Kathleen;
A: DRATLER, Jay; HOFFENSTEIN, Samuel; REINHARDT, Betty
(de um conto de Vera Caspary)
F: LA SHELLE, Joseph
D: WHEELER, Lyla; FULLER, Leland
M: RASKIN, David

ROARING TWENTIES, THE (1939)

R: WALSH, Raoul
P: WALLIS, Hal B. (WARNER)
I: CAGNEY, James; BOGART, Humphrey; LANE, Priscilla;
LYNN, Jeffrey; GEORGE, Gladys; MCHUGH, Frank
A: WALD, Jerry; MACAULAY, Richard; ROSSEN, Robert
(história de Mark Hellinger)
F: HALLER, Ernest
M: ROEHMELD, Heinz

ROPE (1948)

R: HITCHCOCK, Alfred
P: HITCHCOCK, Alfred; BERNSTEIN, Sidney (TRASFATLANTIC)
I: STEWART, James; DALL, John; GRANGER, Farley;
CHANDLER, Joan; HARDWICKE, Sir Cedric; COLLIER, Constance;
A: LAURENTS, Arthur
(peça de Patrick Hamilton)
F: VALENTINE, Joseph; SKALL, William
(consultor para a cor: Nathalie Kalmus)
D: FERGUSON, Perry
M: BUTOLPH, David; POULENC, Francis (*Movimento Perpétuo nº 1*)

SHERLOCK JUNIOR (1924)

R: KEATON, Buster
P: KEATON, Buster; SCHENCK, Joseph (MGM)
I: KEATON, Buster; MCGUIRE, Kathryn; CRANE, Ward;
KEATON, Joseph
A: BRUCKMAN, Clyde; HAVEZ, Jean; MITCHELL, Joseph A.
F: LESSLEY, Elgin; HOUCK, Byron
D: GABOURIE, Fred

ofenda

SULLIVAN'S TRAVELS (1941)

R: STURGES, Preston
P: JONES, Paul (PARAMOUNT)
I: MCCREA, Joel; LAKE, Veronica; WARWICK, Robert;
DEMAREST, William; PANGBORN, Franklin
A: STURGES, Preston
F: SEITZ, John
D: DREIER, Hans; HEDRICK, Earl
M: SHUKEN, Leo

THEY MADE ME A CRIMINAL (1939)

R: BERKELEY, Busby
P: GLAZER, Benjamin (WARNER)
I: GARFIELD, John; RAINS, Claude; DICKSON, Gloria;
ROBSON, May; HALOP, Billy; JORDAN, Bobby; GORCEY, Leo;
HALL, Huntz
A: HERZIG, Sid
F: HOWE, James Wong
M: STEINER, Max

WHERE THE SIDEWALK ENDS (1950)

R: PREMINGER, Otto
P: PREMINGER, Otto (20TH CENTURY FOX)
I: ANDREWS, Dana; TIERNEY, Gene; MERRILL, Gary; FREED, Bert;
TULLY, Tom; MALDEN, Karl; DONNELLY, Ruth; STEVENS, Craig
A: HECHT, Ben
(história de William Stuart e adaptação de Victor Trivas,
Frank Rosenberg e Robert Kent)
F: LA SHELLE, Joseph
D: WHEELER, Lyle L.; SPENCER, J. Russell
M: MOCKRIDGE, Cyril



